

مهرجان القراءة للجميع

الأعمال
الضكرية



د. محمد عناني



الهيئة
المصرية
العامّة
للكتاب

الأدب وفنونه

الأدب وفنونه

الأدب وفنونه

د. محمد عناني



مهرجان القراءة للجميع ٩٧
مكتبة الأسرة
برعاية السيدة سوزان مبارك
(الأعمال الفكرية)

الأدب وفنونه
د. محمد عناني

الجهات المشتركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة الإدارة المحلية

المجلس الأعلى للشباب والرياضة

التنفيذ: الهيئة المصرية العامة للكتاب

الغلاف

الإشراف الفني:

للфنان محمود الهندي

المشرف العام

د. سمير سرحان



مقدمة

وهكذا تمضى مسيرة مكتبة الأسرة لتقدم فى عامها الرابع تسع سلاسل جديدة تضم روائع الفكر والإبداع من عيون كتب الآداب والفنون والفكر فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية، تروى تعطش الجماهير للثقافة الجادة والرفيعة، وتلضم إلى مجموعة العناوين التى صدرت خلال الأعوام الثلاث الماضية لتغطى مساحة عريضة من بحور المعرفة الإنسانية، ولتقطع بأن مصر غنية بتراثها الأدبى والفكرى والإبداعى والعلمى، وإن مصر على مر التاريخ هى بلاد الحكمة والمعرفة والفن والحضارة .. عبقرية فى المكان وعبقرية الإبداع فى كل زمان.

سوزان مبارك

على سبيل التقديم . . .

مكتبة الأسرة ٩٧ رسالة إلى شباب مصر
الواعد تقدم صفحات متألفة من متعة الإبداع
ونور المعرفة مصدر القوة في عالم اليوم..
صفحات تكشف عن ماضينا العريق وحاضرنا
الواعد وتستشرف مستقبلنا المشرق.

د. سمير سرحان

الاهداء

الى صلاح عبد الصبور . . حب لايموت

تصدير الطبعة الثانية

نفدت الطبعة الأولى من هذا الكتيب بمجرد صدورهما
عام ١٩٨٤ وألح الزملاء والقراء على إعادة طبعه وقد
حاولت في هذه الطبعة تدارك بعض أخطاء الطبعة الأولى
وأرجو أن تكون في إعادة طبعه الفائدة المرجوة

والله ولي التوفيق ٤

محمد عناني

القاهرة ١٩٩٠

بسم الله الرحمن الرحيم

تصدير الطبعة الأولى

يهدف هذا الكتيب الى تقديم فكرة موجزة ومبدئية عن الموضوع الذى يتناوله . ونحن نقول «فكرة» لاتعريفا لأن أى تعريف لعلم من العلوم أو لفن من الفنون محدود الفائدة بل لافائدة له للمبتدىء فقارى، القصة يعرف أنها أدب وقارى، القصيدة يعرف أنها أدب ولن يفيد تعريفك الذى يضم النوعين الا اذا كان التعريف يشتمل على دراسة تفسر له ما غمض عليه وتساعد على التفريق فيما بعد بين الأدب الحقيقى وبين ما يتخذ صورة الأدب من غير أن يكون أدبا . كالنظم الذى لا يرقى الى مستوى الشعر أو كالسرد الذى لا يرقى الى مستوى القصة . ولذلك فبدلا من محاولة وضع تعريف جامع مانع سنقتصر على رصد الخصائص التى تعين المبتدىء على ادراك الفروق بين الأنواع الأدبية وادراك ما تشترك فيه جميعا ، وأملنا أن يستطيع غير المتخصص أن يلم بطبيعة هذا النشاط الانسانى الذى يتعرض لضغوط كبرى فى عصر العلم والتكنولوجيا ويواجه هجوما كاسحا . فى الحقيقة . من كل حذب وصوب فى عالم يشجه الى المادية بكل قواه

والخصائص التي نستند إليها في حدود التمييز بين الأنواع الأدبية خصائص متغيرة . وهي تختلف باختلاف المكان والزمان - وقد اتسم هذا التغير بسرعة لاهثة في وطننا العربي بحيث أصبح تغيرا من جيل الى جيل بل من عقد الى عقد . ومثلما تطور العلم تطورا هائلا في المائة عام الأخيرة اختلفت أشكال الفن وتعددت مذاهبه بصورة لم يسبق لها مثيل مما دفع الكثيرين الى محاولة إعادة تعريفه أى الى محاولة توسيع نطاقه حتى يشمل الأشكال الفنية الجديدة . فالتعريف القديم للتصوير الزيتي الذي يقتصر على محاكاة الطبيعة بتمثيل ما فيها أصبح قاصرا في عصر يتميز بازدهار المدارس الجديدة من تجريدية وتكعيبية وسيريالية وما إليها كما أن كل عصر يعيد النظر في التراث الفني الذي خلفه الأسلاف فيرفض بعضه ويقبل البعض الآخر ، وكم من أديب هلك له الناس في زمانه ثم طواه النسيان بعد أن اختلفت صور الأدب عما كان يكتب وكم من أديب عانى من التجاهل في زمانه ثم هلك له الناس في عصر لاحق !

ولقد شهد الأدب العربي منذ فجر القرن العشرين عدة محاولات لإعادة التعريف . وقد سارت هذه المحاولات جنبا الى جنب مع ظهور الأنواع الأدبية الجديدة التي دخلت الأدب العربي مثل القصة القصيرة والرواية والمسرحية وألوان الشعر الحديث على اختلافها ولا شك أن اتساع آفاق الأدب العربي بعد انتشار الطباعة والصحافة واتصاله بالآداب العالمية ساهم الى حد كبير في هذا النشاط . وقد استهل هذا الجهد الدؤوب كثير من الرواد نذكر منهم الدكتور طه حسين الذي كان من أوائل من أقاموا علاقة وثيقة بين الأدب والفنون الجميلة ، وتلاههم جيل الأساتذة الذين أخرجوا كتبا ندين لها بالفضل في توضيح صورة الأدب للقارئ العربي الحديث مثل

الدكتور لويس عوض والدكتور رشاد رشدي والدكتور محمد مندور والدكتور عبد الحميد يونس . وقد أدت جهودهم الى ترسيخ المفاهيم الجديدة للأدب ، ولم يعد من العسير على أبناء جيلنا سواء الذين تخصصوا في الآداب العربية أم في الآداب الأجنبية أن ينطلقوا في دراساتهم الأدبية من هذه المفاهيم الجديدة (والتي لم يعد عليها خلاف اليوم) مهما بلغ الخلاف في وجهات نظرهم .

ويعد ..

فان هذا الكتيب مقدمة مبسطة تعتمد على ما أبدعه جيل الأساتذة وتقر لهم بالفضل . وان كنت قد تحاشيت التعريفات العامة فأننى أقدم فى غضون النص تعريفات شاملة أقرب الى الشروح منها الى التعريف لكل مصطلح نقى قد لايلم به غير المتخصص . واذا كنت أنزع أحيانا الى التبسيط الشديد أو الى ذكر ما هو معروف لدى الكثيرين فعذرى أننى أبغى الوضوح كل الوضوح ولا أريد أن أتهم بمخاطبة المتخصصين الذين يعرفون ما فى الكتاب . وقد حاولت قدر الطاقة تجنب أسماء المؤلفين من شعراء وقصاصين وروائيين ممن لا يعرفهم القارئ ذو الثقافة العامة كما تحاشيت الدخول فى تفاصيل نشأة كل فن أدبى وتطوره واكتفيت بأحدث تطور فيه بالمقارنة الى ما كان عليه فى الجيل السابق أو الجيل الذى سبق ذلك على أكثر تقدير . فالمكتبة العربية تزخر ولله الحمد بالكتب المتخصصة فى كل فن أدبى ولن يعيبى طالب الاستزادة أن يجد بغيته فى مكتبائنا العامة .

وأخيرا فقد تعدت ألا أشير الى أحد من أدبائنا المعاصرين الا للضرورة القصوى لأننى بصدد اعداد دراسة منفصلة باذن الله -

أتناول فيها الأعمال الأدبية لمن لم يلتفت إليه النقاد وأعيد تقييم
من تناولوه فلم يوفوه حقسه .

وقد يلاحظ القارئ أنني لم أتناول بابا هاما من أبواب الأدب
وهو المسرح وذلك لأنني كتبت فيه كتباً أخرى ، كما تحاشيت النقد
الأدبي لأنه يتطلب مجلدا قائما برأسه - كما أنني تركت الفولكلور
أو الأدب الشعبي للكتب المتخصصة .

والله ولي التوفيق .

القاهرة ١٩٨٣

الباب الأول

الأدب وخصائصه العامة

الأدب فن جميل

عندما قال الدكتور طه حسين ان الأدب فن جميل يتوسل باللغة. كان يقدم النظرة الجديدة للأدب التي لا تقتصر على الأدب العربى بل تشمل آداب العالم كله . فقديما كان الأدب يعنى لأبناء العربية « الأخذ من كل علم بطرف » (مقدمة ابن خلدون ص ١٠٦٩) . وكان التأديب يشمل التعليم والتربية وكان الأديب أو المتأدب يوازى ما نسميه اليوم « المثقف » أى الذى يحيط بكل معارف عصره سواء تبحر فيها وتعمق أم وقف عند حد ما . ولما كانت المعارف تكتسب باللغة وتتوسل فى نقلها بالقراءة والكتابة فقد اقترن الأدب باللغة ومن بعد ذلك بالكتابة . وأما دلالة الكلمة قبل ذلك على المعايير الخلقية والسلوكية فتفسيره أن المعارف تؤثر فى الشخصية فتثريها وتنميها وتهذب سلوكها - ولا خير عند العرب فى علم بدون عمل . ولهذا فقد كان الأدب يقترن أيضا بأنماط السلوك المتحضرة ويدل على المعايير الخلقية والسلوكية المقبولة فى مجتمع ما . أما النظرة الجديدة فقد حررت الأدب من هذين المفهومين جميعا إذ لم يعد الأدب مقصورا على الكلمة المكتوبة ولم يعد يرتبط ارتباطه القديم بأنماط السلوك بل أصبح فنا جميلا - مكتوبا أو مشفوها - يتوسل باللغة أى أنه يشترك فى جوهره مع سائر الفنون التشكيلية والموسيقية والتمثيلية .

ولكن ماذا نعنى بأن الأدب فن جميل ؟ أنواع الفن التشكيلى معروفة - الرسم والتصوير والنحت والزخرفة والعمارة وما إليها - والفنون السمعية معروفة فهى الغناء والموسيقى بأنواعها ، وأنواع الفنون التمثيلية معروفة فهى الأداء المسرحى والرقص بأنواعه - فكيف يشترك معها الأدب وما هى الخصائص التى تقرب بينها جميعا ؟ أمامنا منهجان لا ثالث لهما فاما أن نقول مثل الأقدمين ان الشعر تصوير ناطق لأنه يستدعى الصور الى الذهن أى أن نتكىء على جانب التصوير فى الأدب وهو الجانب الذى يربط بينه وبين الفنون التشكيلية وأن نقول مثلهم ان موسيقى الشعر مثلا أو عنصر التوافق فيه هو الذى يربط بينه وبين الموسيقى - أى بعبارة أخرى أن نتبع المنهج الوصفى فنربط بين الأدب والفنون لما تشترك فيه من مظاهر واضحة نرصدها ونحللها ، وهذا هو المنهج الأول ، واما أن نحاول أن نتخطى هذه المظاهر لنرى جوهر الابداع الفنى فى الأدب والفنون الأخرى عليها تفسر لنا هذه المظاهر المشتركة وهذا هو المنهج الثانى . والواقع أن للمنهج الثانى امتيازا على الأول فى هذا الباب فهو يرصد الجذور المشتركة وهى التى تعيننا حاليا ، بينما يمتاز المنهج الأول فى أنه يعين على تبين مظاهر الاختلاف أيضا ولذلك فسوف يعيننا فى البابين الثانى والثالث على ادراك الفروق بين الأنواع الأدبية المختلفة .

ويمكننا أن نقول بداية ان جوهر الابداع الفنى - ومن ثم الاساس النفسى الذى يؤدى الى ظهور العمل الفنى أيا كانت وسيلته - هو التجربة الشعورية التى تدفع الفنان الى محاولة التعبير عنها تعبيرا مجسدا . وكلمة تعبير تعنى أنه يجعلها « تعبر » نفسه الى الخارج فهو يحاول نقلها الى حيث يستطيع غيره أن يراها أو يسمعها وذلك بأن يودعها عملا مجسدا أى محسوسا أى يقع فى

نطاق الحواس الخمس (وان كان السمع والبصر واللمس هي الحواس المعنية عادة) . وهو يفعل ذلك بأن يجد في الوجود المادى من حوله (أو ما يسمى بالطبيعة) عناصر يمكنه أن يصوغها ويشكلها بحيث تصبح قادرة على الإيحاء بهذه التجربة الى الآخرين وأن تثير فيهم من المشاعر ما يقترب مما خامر الفنان في تجربته الاصلية . أما الصياغة والتشكيل فكثيرا ما يوحيان بأن الفن يحاكي الصور والأصوات في الطبيعة ولكن الحقيقة غير ذلك كما سنرى .

أما لماذا نسميها تجربة شعورية وليس شعورا أو احساسا فحسب فذلك لأن الدارسين قد اكتشفوا أن ما يخامر الفنان لحظة تولد العمل الفنى ليس شعورا بسيطا (وانا أستخدم هذه الكلمة هنا في معناها الدارج أى عكس مركب) أو احساسا مفردا يمكن تحديده والتعبير عنه بكلمة أو كلمتين ولكنه عادة حالة نفسية مركبة تدخل فيها انفعالات اللحظة الحاضرة وانفعالات أخرى مستدعاة من الماضي الى جانب الكلمات المتناثرة التى ربما تداعت الى الذهن من الأعمال الأدبية التى قرأها الفنان أو اللوحات التى رآها أو الموسيقى التى سمعها أو المناظر والصور التى رآها فى الماضى أو فى خياله ! وفى لحظة ما يصعب علينا تحديدها (ولكنها نستطيع أن نصف ما يحدث فيها) تتشابك هذه الانفعالات والأفكار من الماضى والحاضر وتخلق فى نفس الفنان ما يمكن تسميته بالادراك الفنى أو الرؤية الفنية بحيث يطفو الى سطح وعيه ادراك جديد لمعنى ما يحسه وما يراه ومن ثم فهو يعمل جاهدا حتى يتحول هذا الادراك الى عمل فنى ملموس . وبهذا المعنى يمكن أن تكون التجربة الشعورية حالة استيقاظ للوعى تكسبه حدة نادرة أو قوة على تجميع وتركيز وبلورة مكونات التجربة فى بؤرة واحدة هي العمل الفنى ، ولو أن ناقدنا شهيرا يذهب الى أن الرومانسيين كانوا يستمدون مادتهم من

الاشعور (أو ما يطلق عليه اللاوعي وأحيانا العقل الباطن) فهو يجمع بهم ويشطح وينقلهم الى دنيا الخيال الرحبية حيث لا عقل ولا منطق .

على أية حال ينبغي أن نناقش العنصر التالى مما وصفناه بجوهر العمل الفنى وهو - بعد التجربة الشعورية - المادة التى يعيد الفنان تشكيلها أو صياغتها . كلنا يعرف أن الرسام الذى يصور منظرا طبيعيا أو شخصا الخ لا ينقل فحسب ما يراه ولكنه يضيف اليه أو ينقص منه أو يعدل فيه ويبدل ، بحيث لا يتفق مصوران مطلقا فى اخراج نفس اللوحة لنفس المنظر أو لنفس الشخص . فما الذى يحدث ؟ ربما قال قائل ان أحدهما أمهر من الآخر وان الاختلاف يعود للدرجات المتفاوتة فى المهارة الحرفية . وهذا صحيح بلا شك فالمبتدئ يختلف فى مهارته وقدرته عن المتمكن ولكننا سنفترض أن لدينا اثنين من كبار الرسامين اللذين أثبتا قدرتهما الحرفية الى حد كبير ولم يعد ثم مجال للشك فى مهارتهما . ومع ذلك فان لوحتهما اللتين تصوران المنظر الواحد سوف تختلفان فلماذا ؟ ان المادة التى يصورانها ليست مادة مية ، حتى ولو كانت صخرة ، لأنها بمجرد أن تصل صورتها الى الذهن عن طريق العين تكتسب حياة خاصة بها وحياة خاصة بالفنان الذى يراها . والذهن العادى - كما هو معروف - لا يستقبل صور الأشياء استقبالا محايدا أى أنه لا يتخلى عن كل فكرة مسبقة عن الصخور حتى يرى هذه الصخرة المفردة بكل ما تتفق وتختلف فيه عن باقى الصخور . انه فى الحقيقة يراها فى ضوء كل ما عرفه (ومر به من تجارب) عن الصخور فهى بالنسبة له نموذج لفكرته عن الصخرة وهذا ما نسميه « الرؤية النمطية » (أى رؤية الأشياء باعتبارها أنماطا أو نماذج للأفكار) وهذا ما نعنيه أيضا عندما نقول ان الانسان

يرى بعين عقله أكثر مما يرى بعين رأسه . أما الفنان فهو يراها باعتبارها صخرة مفردة تختلف عن سائر صخور الدنيا بألوانها الخاصة وشكلها المتميز ولمسها الخشن أو الناعم وعلاقتها بالصخور من حولها وهلم جرا .

ولكن هذه الصورة الخاصة - التى تجمع بين الصورة الذهنية والصور البصرية - تختلف فى تخصيصها عن التخصيص الذى يتسم به منهج عالم الجغرافيا أو عالم النبات اذا كان « الموضوع » شجرة مثلا ! ان الفنان لا ينتهى - مثل العالم - من التخصيص الى التعميم سعيا وراء خصائص النوع - ذلك النوع من الصخر أو النبات - ولكنه يظل فى نطاق التخصيص فيقيم علاقة ما بين الصورتين اللتين ذكرناهما والانفعال الذى تولد فى نفسه (ونفس الفنان مرهفة بطبيعتها) فاذا به يرى فى الشجرة الصورة التى يصورها الانفعال بها - وهى ما نسميها بالرؤية الفنية - واذا ملامحها قد تغيرت واصبحت أقرب الى الشجرة التى يريد أن يراها منها الى الشجرة التى أمامه - وهذا ما أسميناه بعنصر إعادة الصياغة والتشكيل فى عملية المحاكاة .

الأصل فى التجربة الشعورية اذن ليس الانطباع الحسى - أى الصورة التى تنطبع على الذهن عندما يرى الفنان الشجرة ولكن تأثير الانطباع الحسى أو الانطباعات الحسية فى النفس وهو ما نسميه بالمعنى أى بدلالة تفاعل الذهن مع الكائنات والحياة الحافلة من حوله . فالرسام الذى لا يرى فى الشجرة الا الألوان والخطوط سوف لا يزيد فى معناه عن انطباع العين الجسدية وربما رأيت الشجرة التى صورها فأعجبتك ولكنك ستنسها على الفور لأن الرسام لم يزد عن نقل الصورة التى تعرفها عينك وتمر بها مر الكرام كل يوم . أما الفنان الصادق فقد يرى فيها صورة الدفء والمأوى أو صورة الظل والابتعاد ، أو صورة الأم الرؤوم ، أو صورة الانتماء للأرض والحياة

(فترى عروقها تشبثت بالأرض كأنها أصابع قوية) أو صورة
إنسان شامخ بثباته واعتداده أو على العكس من ذلك صورة للعجف
والنبحول والذبول والعري وما الى ذلك - وهكذا فإن هذا الفنان
سيخرج لنا من الطبيعة معنى جديدا لا وجود للعمل الفنى بدونه وهو
المعنى الذى اشرق فى نفسه فى لحظة منا من لحظات التجربة
الشعورية .

وما قلناه عن الفنون التشكيلية يصدق على الفنون السمعية ،
اذ أن الموسيقى الذى يعنى بتوافق الانغام ابتداء من رنات الوتر
المفرد أو دقات الظيل أو صفير الناي وانتهاء بالسيمفونية التى
تتشابك فيها عناصر الايقاع والسرعة والانخفاض مع الانغام يخضع
أيضا موسيقاه لرؤيته الخاصة . وهى روية زمنية اذا شئنا التفرقة
بينها وبين الرؤية المكانية التى تتميز بها الفنون التشكيلية
(اذ لا بد لابداعها وتذوقها من زمن معين ولا بد من انقضاء هذا
الزمن فى العمليتين أى فى عملية الابداع الأولى وعملية التذوق من
بعدها) - ونقصد بالرؤية الموسيقية ذلك التلاحم أو التوالى أو
التقابل أو التضاد الذى يلجأ اليه المؤلف بين نغمات مختلفة الموقع
على السلم الموسيقى ومختلفة الطول الزمنى . بل ان الموزع الموسيقى
وقائد الأوركسترا يشتركان اليوم مع المؤلف فى اسباغ معان
جديدة على قطعة موسيقية رغم احتفاظها بألحانها الأساسية بل
وايقاعاتها الأساسية أيضا . ومثلما يعتمد الرسام على عنصر الاختيار
فى تصويره للطبيعة والبشر ينزع الموزع الموسيقى الى الحديث
بلغة الآلات اذ يرى لكل آلة معنى موسيقيا خاصة فالمعنى الفنى
الذى يقدمه الناي يختلف عن المعنى الفنى للبيانو والأرغن ولو كانا
يعزفان نفس اللحن . أما الذى يحدد هذا الاختيار (ومعه المعنى)
فهو التجربة الشعورية التى تحدثنا عنها والتى تتحول الى تجربة

فنية حين يترجمها الفنان الى تشكيل جديد للمادة التي استقاها
أساسا من الطبيعة وهي الأصوات .

التحول اذن أو التحويل عنصر أساسي من عناصر الابداع
الفنى ، وهو العنصر الذى تعتمد عليه الفنون أو قل انه العنصر
الذى يميز الفنون عن العلوم . ويقع التحول فى الذهن نتيجة
للخبرات الخاصة للفنان وهو فى النهاية وليد الموهبة التى حباها
الله للفنانين . واذا كنا نتحدثنا عن الطبيعة ومحاكاتها وتمثيلها
(أى تصوير جزء من الشيء ليمثل الشيء كله) واعادة تشكيل
عناصرها فى بعض الفنون ، فالحقيقة أن الفنان لا يتجه الى الطبيعة
الا من خلال التقاليد الفنية التى يرثها من مجتمعه أو من تراث
الانسانية بصفة عامة . فالموسيقى لا يبدأ من فراغ حيث « يكتشف »
رنين الوتر ودقات الدف ولكنه يسمع الاغاني منذ طفولته ويرددها ،
وهو يحفظ الألحان ويتعلم العزف على الآلات الموسيقية . وهو حينما
يتمكن من أدواته الفنية يكون قد استوعب أيضا هذه التقاليد
الفنية . ولذلك فنحن حينما نتحدث عن صقل الموهبة بالدرس
والدربة فانما نتحدث فى الواقع عن شيئين أولهما المهارة التى سبق
الحديث عنها وثانيهما هو استيعاب التقاليد الفنية . ولنقف لحظة
لنرى مدى تأثير هذه التقاليد الفنية على عملية الابداع الفنى .

قلنا ان التحويل هو جوهر هذه العملية - أى تحويل المادة
النفسية المستقاة من التجربة الشعورية الى مادة فنية هى اللوحة
أو الموسيقى أو القصيدة . وقلنا ان الفنان يخرج مشاعره من خلال
هذه المادة وهى كما نرى مادة سبق تشكيلها ولذلك فهى ليست
الطبيعة بعناصرها الأولى غير المشكلة . معنى هذا أن الفنان لا يحاكي
الطبيعة فحسب بل يحاكي الأعمال الفنية أيضا - وثم درجة من
التوازن بين القدر الذى يعتمد فيه على الطبيعة والقدر الذى يعتمد

فيه على الأعمال الفنية التي رآها وخبرها وانفعل بها . ان الفنان اذن يحس منذ نعومة أظفاره بطاقة هذه الأعمال الفنية على إثارة المشاعر والأحاسيس في نفس المتذوق (الرائي أو السامع) وهكذا فهو يحول مشاعره التي قد تفتقد الى الشكل المحدد في نفسه الى عمل فنى يتميز بالشكل الدقيق المنتظم مقتديا بما فعله الفنانون من قبله . انه اذن يحاكي شكلا توحى به الأعمال الفنية القائمة في المجتمع . ومحاكاته لهذا الشكل القائم تحدد الصورة النهائية التي سيخرج عليها عمله - فهي تتدخل في اختياره لموضوعه - سواء كان شجرة أم حركة جسمية مفردة أم مشهدا كبيرا مركبا ، وهي تقدم له اختيارات أخرى متنوعة في المنهج الفنى الذى يمكنه أن يتبعه في التصوير ، ولذلك فازدادت معزفة الفنان بالتقاليد الفنية والمناهج التى اتبعها من سبقه من الفنانين ازدادت حرية اختياره للموضوع والشكل معا ، وازداد الترابط بينهما بحيث أصبح الموضوع هو الذى يفرض الشكل ، وأصبح لكل عمل فنى حياته الفنية المستقلة . فاذا اكتشف أن هذه التقاليد لا تغينه العون الذى يرجوه ولا تقدم له الأداة الطيبة التى تمكنه من نقل رؤياه الأصيلة الى المتذوق ، فانه يعدل من هذه التقاليد بل قد يشور عليها وينبذها تماما اذا بلغت موهبته درجة العبقرية .

التقاليد الفنية اذن تتداخل مع الرؤية الخاصة دائما وتشترك مع عين الفنان وقلبه فى صياغة المادة الشعورية وتتحكم فى عملية التحول التى وصفناها بأنها جوهر كل ابداع فنى . والتزام الفنان فى البداية بهذه التقاليد لا يعنى أنه يزيغ من أحاسيسه أو من تجربته الشعورية على الإطلاق ، وانما يعنى أنه يستخدم الوسائل الفنية التى أثبت أسلافه قدرتها على تصوير التجارب الشعورية وتجسيدها بصدق ومن ثم قدرتها على التأثير فى المتذوق بالصورة التى يرجوها الفنان . أما خروجه عن التقاليد فيما بعد فلا يعنى انه

قد هدمها أو أثبت عدم جدواها. بل إن ذلك يعنى أنه يضيف إليها تقاليد جديدة قد تقتضيها رؤاه الخاصة وقد يكتب لها البقاء فتضاف إلى التراث الفنى الهائل الذى عرفته الانسانية على مر العصور وتقدم من ثم اختيارا آخر للفنان المبتدىء فى جيل لاحق أو على العكس من ذلك - قد ينقض تأثيرها سريعا فتزول ولا يكثرث الفنان فى الأجيال اللاحقة بمحاكاتها فتختفى تماما أو قد تختفى دهورا ثم يعيد اكتشافها فنان آخر ! أى أن الفن لا يتقدم بالمعنى العلمى بمعنى أن كل اكتشاف جديد يلغى أفكارنا السابقة ، أو أن الأفكار الجديدة تبطل أفكارنا القديمة ولكنه يسير فى دورات ، وكل عمل فنى صادق أو جديد ينتمى إلى كيان واحد هو كيان الفن الانسانى الذى تختلف تقاليدته وتنوع على مر العصور .

ولذلك فإن أصحاب المدرسة الكلاسيكية الذين يحددون لكل نوع فنى أصولا وقواعد ينصحون بعدم الخروج عليها يتجاهلون أو يجهلون هذه الحقيقة . فمعظم الأنواع الأدبية متداخلة وهى تنتمى إلى تقاليد فنية متغيرة مهما بلغ من استقرار المظاهر الشكلية لهذا النوع أو ذاك .

ولهذا فلا أريد لقارئ هذا الكتاب أن يتصور أن الملامح التى أوردها لنوع ما من الأنواع الأدبية تمثل التقاليد الثابتة التى يتعذر أو ينصح بعدم الخروج عليها ، ولكنها ملامح عامة استقاها النقاد مما وصلنا من آثار أدبية وهى تعين على التفرقة بين شتى الأنواع للمبتدىء فحسب ، وللعبقري أن يخرج عليها بعد أن يثبت أولا مهارته فى اطارها - وهذا هو الشرط الذى افترضناه عند المقارنة بين صورتى الرسامين !

ولذلك فقد رأينا فى هذا الفصل أن نتكىء على الأساس الواحد.

الذى تشترك فيه الفنون جميعا ومنها الأدب حتى نؤكد للقارىء أن الاختلاف هو اختلاف فى الوسائل وليس فى جوهر الابداع الفنى . ولنؤكد أيضا هنا ضرورة استيعاب التقاليد الأدبية قبل محاولة الخروج عليها . وقد رأينا أن الأساس النفسى واحد ، وأن جوهر الابداع الفنى واحد أى أنه وليد تجربة شعورية تتحول من خلال عملية تجسيد حسية الى عمل فنى ملموس (مرئى أو مسموع أو مقروء) ولكن الأدب يختلف عن سائر الفنون فى أن وسيلته غير نقية أى أنه ليس كالرسم أو الموسيقى وذلك لأنه يستخدم اللغة التى تستخدم فى أغراض أخرى غير الأدب . ولهذا فلا بد من الوقوف طويلا عند هذه الوسيلة وهذا ما سنفعله فى الفصل التالى .

ما هو الأدب ؟

الفصل الثانى :

الأدب فن يتوسل باللغة

(١)

لا يجد المرء صعوبة تذكر فى ادراك النوع الفنى الذى تنتمى اليه اللوحة أو التمثال فالرسم له أدواته الخاصة به من خطوط ومساحات وألوان الخ لا تشاركه فيها فنون أخرى سمعية كانت أم لغوية . أى أن أدواته نقية . وكذلك الموسيقى فهى لا تشترك مع النحت أو التصوير فى أدواتها وهى الأصوات الآلية أو البشرية . أما الأدب فهو يستخدم الألفاظ أى الوحدات الصوتية البشرية ورموزها المكتوبة وهى الوحدات التى يستخدمها الانسان فى أغراض أخرى أهمها التواصل والتفاهم والتعبير المباشر عن أحاسيسه وإن لم يؤد هذا التعبير الى التواصل والتفاهم . فالذى يطلب من صاحبه قلما أو كراسة يريد من صاحبه أن يفهم ما يريد ، أما من يتعجب من حال الدنيا أو يشكو الزمان وهو عائد وحده الى منزله فربما لم يكثر لدى فهم الناس له بل ربما لم يكثر إذا لم يسمعه أحد . ولكن الاثنين يستخدمان اللغة فيما لا يصح أن نطلق عليه لفظ الأدب . ومن هنا تنشأ الصعوبة التى ذكرناها وهى صعوبة التمييز بين اللغة التى تستهدف التوصيل أو التعبير المباشر وبين الأعمال اللغوية التى تنطبق عليها صفات التجربة الفنية الكاملة .

وسوف تزول الصعوبة اذا ذكرنا أن جوهر القضية يتمثل فى عملية التحويل التى أشرنا اليها والتى لا تتم الا عن طريق الوعي بالتراث والالمام بالتقاليد الفنية القائمة فى أدب المجتمع بحيث تتجسد التجربة الشعورية من خلالها . فالشاعر مثلاً يبدأ عملية التحويل اللغوى باستيعابه لتقاليد الشعر فى لغته الأم بحيث يدرك الأنماط والأشكال التى تتخذها الأعمال الشعرية فى مجتمعه باللغة التى يفكر بها ويشعر بها . أى أن الفنان هنا - والأديب كما قلنا فنان لغوى - لا يبدأ من فراغ وإنما يبدأ من داخل الأعمال الأدبية التى يجدها بين يديه والتى يجدها تعيش فى وجدانه سواء كانت مشفوهة أو مكتوبة . بل ربما وجد فى بعض هذه الأعمال الأدبية تجسيدها لجانب من تجربته الشعورية فأعانه ذلك على ادراك طبيعة احساسه ، ولربما بدأ بمحاكاتها ولا ضير عليه فى هذا إذ أن قدراته الفنية ما تزال فى المهد ، وما زال يحس ويفكر بقلب غيره ولفسة غيره ! بل إن ثمة نظرية تقول ان التجربة الفنية التى يخوضها الفنان لتجسيد تجربته الشعورية تعينه على اكتشاف احساسه وفكره . على أية حال فعندما يصل الفنان الى مرحلة النضج يكون قد تخطى المرحلة الأولى وهى مرحلة المحاكاة والمرحلة الثانية وهى مرحلة اكتشاف اتجاه موهبته بحيث يصبح قادراً على التركيب والتشكيل وإخراج أعمال تقف جنباً الى جنب مع ما أنتجه السلف فإذا اختلفت أضافت الى التراث الأدبى القائم وأثرت التقاليد الأدبية بل وغيرت منها - كما سبق أن ذكرنا .

(٢)

ولكن ما الفرق بين اللغة التى انتهت اليها فى الأعمال الأدبية

واللغة التى نستخدمها فى حياتنا اليومية ؟ ربما لم يكن الانسان الأول يفرق بين لغة الأدب ولغة الحياة وكانت أولى الأعمال الأدبية التى شهدتها الانسان تستخدم نفس الألفاظ والتركيبات اللغوية التى استخدمها الانسان فى حياته اليومية فيما عدا اختلاف واحد وجوهري وهو الاختلاف بين الشعر والنثر ، اذ كان الشعر ومازال يكتب نظما - أى أن صوت الألفاظ يتبع ايقاعا معيناً وينقسم فيه الكلام الى وحدات متساوية أو تتفاوت بين التساوى والاختلاف حسب نظام محكم (كما سنرى بالتفصيل فى باب الشعر) - ثم اخذت لغة الأدب فى الابتعاد التدريجى عن لغة الحياة بسبب الطبيعة الخاصة للمادة الأدبية (والتى سبق ذكرها) والتى بدأت تفرض اشكالا جديدة تبلورت على مر العصور وتحددت وخاصة فى الفنون اللغوية الشابتة (كالشعر) مما دفع النقاد على مر الزمان الى تصور أن الاختلاف بين اللغة المستخدمة فى الأدب وبين اللغة اليومية هو الذى يفرق الأدب عن غيره خاصة وأن كثيرا من الأنواع الأدبية التى وصلتنا مكتوبة بلغات لم تعد تستخدم فى الحياة اليومية (كالشعر الجاهلى أو مسرحيات عصر النهضة فى أوربا أو الكوميديا الالهية لدانتى) بل أن الكثير منها مكتوب بلغات لم تعد متكلمة فى أى مكان فى الأرض كاليونانية القديمة واللاتينية .

ولكن هذا المفهوم قد أصبح قديما بدوره ولم يعد صالحا اليوم وبخاصة فى اطار الأعمال الأدبية الجديدة التى ولدت ونمت منذ بداية القرن التاسع عشر أى مع الحركة الرومانسية والدعوة الى الكتابة بلغة الاحساس والتفكير بدلا من ترجمتها الى لغة الأدب القديم . اضيف الى هذا تعدد المستويات اللغوية بتعدد المستويات الذهنية للقراء ونشوء الأنواع الأدبية الجديدة فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر مثل المسرح الواقعى المتشور الذى يتطلب غدة

مستويات لغوية ومثل القصة القصيرة والأقصوصة - هذا الى جانب عودة الاهتمام بالأدب الشعبي المكتوب باللغة العامية (وقد تعمدت ترجمة بعض البالادات في فصل البلاد من هذا الكتاب الى العامية لغية تقريب الأصل الى القارئ العربي كما ترجمت الحوار في اجدى القصص الى العامية لأنه مكتوب بالعامية في الأصل وترجمته الى الفصحى في قصة أخرى بغية الأمانة الفنية)

ولذلك فان اتجاه النقد الحديث هو عدم وضع حدود ثابتة بين لغة الأدب ولغة الحياة ، وتطوير اللغة في العمل الأدبي لمقتضياته الداخلية فالأفكار المعقدة أو المشاعر المتداخلة تتطلب مستوى لغويا رفيعا يختلف عما تتطلبه الأفكار البسيطة وهكذا... ومن ثم فلا بأس اذا اقتضى الموقف أن يتحول المؤلف من مستوى الى مستوى آخر وقد يكتب الحوار بالعامية أو بالفصحى ، وقد يستخدم في ثنايا حوارهِ ألفاظا محلية قد لا يفهمها الا أهل المنطقة أو أصحاب الحرفة وهلم جرا - وقد يستخدم القصاص لغة مستوحاة من الوضع الذهني والاجتماعي والنفسي لبطل قصته أى قد يكتب القصة بضمير المتكلم بحيث تكون اللغة مرآة تعكس الحياة الوجدانية والفكرية للشخصية وتبلورها وقد يكتبها من وجهة نظر شخصيتين مستقلتين ومتناقضتين بحيث نرى أمامنا مستويين متضادين من مستويات اللغة . بل لقد نرى في القصة أو الرواية عدة مستويات أحدهما هو المستوى اللغوي للكاتب بينما ينفرد كل شخص من الشخصيات بمستواه اللغوي وهلم جرا .

(٣)

ومع ذلك فان ثمة خصائص عامة يمكن رصدها في الأعمال الأدبية الراسخة التي وصلتنا والتي تظهر بوضوح في اللغة

منها مثلا أن اللغة الأدبية تنزع الى التخصيص بدلا من التعميم والى التجسيد بدلا من التجريد . أى أن الأديب الذى يصور موقفا ما لا يصوره فى نطاق المعانى العامة التى ترتبط فى أذهان الناس بمثل هذا الموقف ولكنه يصور هذا الموقف بعينه فى نطاق المعنى الخاص به والذى تبلور فى وجدانه هو وحده (حتى ولو اشترك البعض معه فى ذلك دون أن يدري) . ولما كان يهدف الى إبراز هذا المعنى الخاص به بحيث يراه القراء رأى العين ويحسون ما أحسه فان الأديب يلجأ الى التجسيد بدلا من التجريد أى أنه يستخدم الفاظا مستقاة من عالم الحواس الخمس بحيث يستطيع القارئ أن يتصور الموقف وأن يعيشه بحواسه قبل أن يعيشه بذهنه ووجدانه . وقد تتفاوت براعة الفنان فى استعانتة بالانطباعات الحسية والتفاصيل والالتكاء على الجزئيات فى اظهار المعنى الكلى أو ما أسميناه بالمعنى الفنى ، ولذلك « مدارس » أو « مناهج » مختلفة ليس هذا مجال رصدها .

وتختلف هذه اللغة اذن عن اللغة المستخدمة فى الدراسات العلمية التى تنزع بطبيعتها الى التعميم والتجريد . ويكفى أن تقارن اللغة التى يكتب بها أى نوع أدبى باللغة المستخدمة فى المقالات السياسية أو الاقتصادية وما إليها حتى تبين ذلك . فإذا كان الأديب الذى يصور موقف أحد الفقراء مثلا من ركوب الحافلة فى زحام الطريق سوف يركز على هذا الانسان بعينه ويغوص فى أعماق شعوره وفكره حتى لكاننا نعرفه (بل اننا لنعرفه أخسر الأمر !) متوسلا بشتى التخصيصات والتجسيديات ، فان السياسى أو الاقتصادى سوف يهتم بنفس الانسان باعتباره أحد أفراد قطاع عريض وسوف يعالج المشكلة فى إطارها العام وينتهى فى مقالته أو بحثه الى نتائج يتراجع فيها الفرد الى عالم النسيان وتبرز بدلا

منه حقائق اقتصادية أو مالية أو توصيات باتخاذ إجراءات لصالح
المجموع - وهكذا ننسى الفرد ونذكر المجموع الذى هو أحد
أفراده .

وإذا كانت « الرؤية الخاصة » أو الرؤية الفنية هي التي
تستخرج من الحياة معاني جديدة أو تضيف عليها معاني جديدة -
وإذا كانت (كما قلنا) تستمد وجودها من التجربة الشعورية التي
يمر بها الأديب ، فإن تجسيد هذه الرؤية لا يمكن أن يتخذ الصورة
الفعالة أو المؤثرة حقا إلا إذا اكتملت عدة الأديب ووسيلته الفنية
وهي اللغة . ومثلما يلجأ الرسام الى المزج بين الأشياء واقامة
علاقات جديدة بينها ، يلجأ الأديب الى « إعادة تشكيل » الحياة من
حوله وصياغة المادة الشعورية والمادة الفكرية التي يتناولها عن طريق
الخيال . والخيال يتخذ في اللغة صورة المجاز - ولكن قبل أن نناقش
لغة المجاز ينبغي أن نفرق بين أشهر معاني كلمة الخيال كما
تستخدم في الأدب أما الأول فهو « المخيلة » أي طاقة الذهن على
التخيل وقدرته على اقامة علاقات جديدة وإعادة تشكيل الأشياء
(ولهذا مبحث خاص ليس هذا مكانه) وأما الثاني فهو « الأخيلة »
أو الصور الخيالية التي تولد في الذهن نتيجة لتلك الطاقة وكثيرا
ما يشار إليها باسم الصور الفنية تميزا لها من الصور الزيتية أو
الفوتوغرافية مثلا . ولذلك فإذا اكتملت عدة الأديب فأحاط باللغة
الاحاطة اللازمة استطاع أن يخرج ثمار مخيلته في صور مجسدة
مخصصة نستطيع أن نحسها ونذكرها مهما بلغت درجة غرابتها
وبعدما عن المؤلف . ومعنى هذا أنه يخرج عن التعبير الحقيقي الى
التعبير المجازي - فما هي لغة المجاز ؟

« المجاز » من الأسس الثابتة في تطور أى لغة فاذا كان الانسان على مدى تاريخه الطويل قد بنى بنيانا لغويا ميسرا يستطيع أن يفرق فيه بين الأشياء وأن يحدد خصائصها بالألفاظ خاصة بها ولا تطلق على سواها فانه كثيرا ما يستعير بعض الألفاظ من مجال ما لاستخدامها في مجال آخر . وقد يفعل الانسان ذلك مضطرا اذ ان استعارة لفظة موجودة بالفعل واستخدامها في معنى جديد تماما قد لا يقبلها الناس - بل وقد يصعب ابتكار هذا اللفظ بداية ! فاذا اجتازت اللفظة المستعارة اختبارها الجديد بنجاح - أى اذا قبلها الناس واستخدموها فى المعنى الجديد - بدأت تفقد صفتها الاستعارية وغدت مع الأيام تعبيرا حقيقيا .

ومثال ذلك : عندما استعار الانسان لفظة « الارجل » لاطلاقها على القوائم الخشبية الأربعة للكرسى أو المنضدة كان يرى فى مخيلته تشابها ما بين قوائم الكرسي الأربعة وأرجل الكائن الحي . وكان استخدام اللفظة فى أول الأمر استعاريا ولكنه بمرور الوقت وعدم ظهور كلمة تنافس هذه الكلمة للدلالة على نفس المعنى استقرت الاستعارة فأصبحت تعبيرا حقيقيا ولم تعد توحى الى الذهن بالمعنى الاستعارى القديم . وهذا ما نسميه فى علم اللغة بالمجاز الميت . كذلك عندما احتاج الانسان الى التعبير عن مشاعره الدفينة وهى حالات نفسية باطنة لا يدركونها ولا يعرف لها أسماء فانه امتعار لها بعض الألفاظ من واقع حياته المادية وأطلقها عليها وبعد مرور الوقت حدث نفس الشيء اذ أصبحت الكلمة المستعارة تعبيرا حقيقيا دون أن تفقد دلالتها القديمة فى عالم الحواس (وأرجو من القارىء أن ينظر فى المعاجم العربية ليقارن بين المعانى الحقيقة والمجازية لمثل

هذه الكلمات - الضيق ، الانقباض ، الانسراح ، الاطمئنان ، الحزن الخ) . ومازال الانسان يضيف الى هذه الذخيرة كلمات من عالم المادة بحيث يزداد عدد الكلمات المجازية التي تحولت وأصبحت تدل على معنى حقيقى جديد دون أن تفقد معناها الحقيقى القديم تماما .

وقد ساهم الأدب أكبر مساهمة على مر العصور فى اخراج هذه اللغة المجازية - سواء المجاز الميت ام المجاز الحى اى الذى لم يكتسب بعد معنى حقيقيا ومازال يثير فى الذهن الصورة الاستعارية الخاصة به . فالأديب يحتاج أكثر من غيره الى الفاظ جديدة أو تراكيب جديدة يعبر بها عن مشاعر لا يجد لها فى اللغة المتاحة فى عصره مقابلا دقيقا . فهو فى صراع دائم مع اللغة يحاول أن يجد فى التركيب الاستعارى الجديد وسيلة لتجسيد أحاسيسه بل واكتشاف كنهها (كما ذكرنا) - فهو حين يعانى ألما معيناً لا يستطيع أن يصفه بالتعبير الحقيقى نراه يلجأ الى الاستعارة فاذا هو يقول « أحس بقبضته العاصرة » أو « يضيق الجلد عن نفسى وعنهما » أو « لكان فى الأحشاء أثقال الجبال » وهلم جرا . وربما شاعت هذه العبارات فأثرت اللغة واوسعت نطاق المجاز فيها .

ولكن المجاز لا يقتصر على التعبير المحدود مهما بلغت جرأة الاستعارة فيه . فهو ينتمى الى اطار كبير يمكننا وصفه باطار الرؤية الشعرية (أو الفنية) . وكما قلنا فان المعنى أو الموقف الذى ينبع من هذه الرؤية يتضمن اقامة علاقات جديدة فيما بين الأشياء أو بين الناس أو بين الأشياء والناس - وهذا هو الأساس فى كل استعارة وفى كل « رؤية استعارية » فاذا كانت اللفظة المستخدمة للاستعارة فى اللغات الأوربية تعنى نقل المعنى من شىء لآخر فانها فى الحقيقة تؤكد أن ثمة علاقة ما تبرر هذا النقل - سواء كانت علاقة شبه ،

أو علاقة تقارب أو علاقة تمازج . وهذه العلاقة هي التي تكمن في جوهر الصور الشعرية التي ينسجها الخيال .

ولنضرب مثلاً صغيراً على ذلك . يقول الشاعر ماثيو أرنولد :

حجب الضباب ضياء الشمس

والتفت البيوت حولى

أقزام سوداء

ما أثقل الحزن البهيم بنفسى !

الاستعارة هنا محدودة بل ربما مرت بها دون التفات - فالبيوت صغيرة مثل الأقزام وهي سوداء نتيجة لدخان المصانع وما إلى ذلك . ولكن جوهر الرؤية الشعرية يكمن في العلاقات الجديدة التي أقامها الشاعر بينه وبين المكان وهي علاقات لا تفصح عن نفسها في استعارات جريئة صارخة ولكن في استخدام الشاعر لبعض الألفاظ في غير معناها المألوف . فالصورة الأولى قد تبدو صورة حقيقية لا مجاز فيها إذ أن الضباب يحجب ضياء الشمس في الواقع ولذلك فهي من الناحية اللغوية الصرفة تعبير حقيقى - ولكنها في موقعها هنا تضع خطوطاً عريضة لإطار الرؤية الفنية ومعنى هذا أنها تحدد نوع التجربة تحديداً مجسداً فنحن في ضباب يحجب الضوء بحيث تنعذر الرؤية البصرية وفي هذا الإطار يأتي الفعل الرئيسى في الجملة وهو « التفت » ! ان الالتفات من صفات الكائن الحى ومن هنا تنبع القوة الاستعارية للتعبير : ان البيوت السوداء الصغيرة تحيط بالشاعر كأنها تحاصره - ثم يأتي البيت الأخير ليضم شتى عناصر الرؤية الشعرية باستخدامه كلمة « البهيم » . ان حزن الشاعر غامض مظلم لا يدرك له صاحبه كنها - ولكنه يحاول اكتشاف مدى

تأثيره وتجسيده من خلال الصورة . انه يحجب ضياء الشمس فهو كالضباب وهو يحاصره كأنه البيوت السوداء الصغيرة ثم هو ثقيل الوطأة يؤكد احساسه بالحصار وهذه العلاقات التي قد لا تتضح للقارئ المتعجل هي علاقات استعارية رغم أن الاستعارة اللفظية في هذه الأبيات غير بارزة بالصورة المألوفة .

وعادة ما نجد في كل عمل أدبي وحدة داخلية أي تماسكا بين شتى أجزائه بسبب وحدة الاطار الخيالي الذي تمليه الرؤية الفنية وكما رأينا فان هذا يظهر بصورة غير مباشرة في اللغة حيث تصب الصور المتعددة في الاطار الاستعاري الكبير . ويتضح هذا الاطار في الشعر الغنائي وبخاصة في القصائد القصيرة وهو يضيف على سائر الألفاظ أيا كان حظها من المجاز ظللا استعارية - بل رمزية - قد لا يدري بها الأديب نفسه .

أما الظلال الرمزية فأقرب مثل الى ذاكرتي هو الأبيات التالية للشاعر محمد الفيتوري :

أيها السائق

رفقا بالخيول المتعبة !

قف !

فقد أدمى حديد السرج

عظم الرقبة !

وكنت حين قرأتها منشورة في إحدى المجلات القاهرية عام ١٩٥٧ قد أدركت المعنى الرمزي الذي يرمي اليه الشاعر إذ كنا آنذاك في بداية عقد التحرير الذي شمل القارة الأفريقية كلها وبلغ ذروته في الستينات : . حينما قابلت الشاعر بعد ذلك بشهور

ذكرت له أنه يسخر من الاستعمار وأن بالابيات رمزية لا شك فيها
واندهش وأكد لي أنه لم يكن يقصد ولم يكن يرمى الى هذا المعنى
رغم أن أحدا من النقاد لم يكن يشك في وجوده ! وبطبيعة الحال لم
يكن في طوق الشاعر أن ينكر أن أبياته لها ظلال رمزية أيا كان
مقصده ومرماه في البداية .

ولكن لغة الأدب تتميز بنوع آخر من الظلال هو ما نسميه
بظلال المعاني . وظلال المعاني لا تفارق اللغة أيا كان مجال استخدامها،
ولكنها تكتسب أهمية خاصة في الأدب لأنها تفصح عن مستويات
باطنة من المعنى تتصل بأسرار عملية الابداع الفني التي لا يمكن
للأديب أن يكون واعيا بها كل الوعي . فالذي يكتب دراسة علمية
يحاول أن يحافظ على المعاني الدقيقة حتى يتجنب الغموض ، وهو
يحاول أن يجعل لكل كلمة دلالة واحدة فحسب حتى يخرج معناه
صافيا واضحا - ومثله الأعلى في ذلك لغة الأرقام أو الرموز الرياضية
ورموز الكيمياء . أما الأديب فهو يستخدم اللغة الحية ذات التعبيرات
المتصلة بأكثر من سياق واحد ومن ثم فهي يمكن أن تشير أكثر من
معنى وأن توحي الى جانب معناها الظاهر بمعان ثانوية أو هامشية
لا يمكن تجاهلها في العمل الأدبي . ولهذا نقول ان ظلال المعاني
قد تؤدي الى تعدد الدلالات في اللغة الأدبية وغالبا دون قصد من
الأديب .

الباب الثاني

الشعر

الشعر القصصى - الملحمة

من المتفق عليه أن أقدم الفنون اللغوية هو فن الشعر وذلك رغم أن الانسان قد بدأ حديثه نثرا أى بدأ الكلام (منذ أن علمه الله الأسماء ووهبه المنطق) بالنثر لا بالشعر . ولكن يبدو أن وضع الكلام فى صورة منظومة يسهل ترديدها وتطرب لها النفس كان أول خطوة يخطوها نحو الفن اللغوى أو الأدب - ولا شك أن الشعر قد ارتبط بالنظم منذ نشأته . أما الدافع الذى حدا بالانسان الى قول الشعر فى البداية فعليه خلاف ، اذ يذهب البعض الى أن الانسان كان فى حاجة الى تأكيد طاقته على المنطق أى على الكلام (ومن ثم على الفكر) وذلك باثبات هذا الكلام وحفظه وترديده ، ويذهب البعض الى أن الانسان كان فى حاجة الى تأكيد وجوده فى عالم غريب عليه ، عالم الطبيعة القاسى والكون بأبعاده المترامية والغازه وأسراره ، فاستخدم الشعر باعتباره سجلا لأسماء الأشياء وأفعالها ، أى أنه كان مفتاحا للعلم بها والعلم قوة ومنعة . ويذهب البعض الآخر الى أن الشعر كان فى منشئه وسيلة للتواصل مع قوى الطبيعة من رعد وبرق وشمس ورياح وطيور وحيوان فالأناشيد الأولى تنادىها بأسمائها - فهل كان

الانسان الأول يـرجو أن يستأنسها أو يسترضيها خاصة وأن بعض ما وصل إلينا من بقايا هذه الأناشيد يزخر بالتوسل والرجاء ؟ مهما يكن من أمر المنشأ فيبدو أن الأنشودة القصيرة كانت أولى الأنواع الشعرية وأنها كانت تلبى حاجة من حاجات الانسان وترضى الحاسة الجمالية التي تستجيب للكلمة المنغومة والصورة والايقاع .

ومن الأناشيد البدائية نشأت صور شعرية أكثر تعقيدا في شتى البيئات وتطورت بتطور المجتمع البشرى في صوره الأولى - من صور الأسرة والجماعة الى صور العشيرة والقبيلة وقد حفظ لنا النشيد الدينى الذى يتوجه به الانسان ضارعا الى آلهته الوثنية . أو التاريخ عدة ألوان من هذه الأناشيد فكان هناك النشيد الاجتماعى الذى يتغنى بأمجاد القبيلة . وعلى مر الزمان نشأت الأناشيد التى تجمع بين هاتين الغائتين وتفرع منها الكثير من ألوان النظم ربما كان أهمها هو الأنشودة الحماسية ، والأنشودة القصصية التى تروى تاريخ الأجداد وتذكر بماضيهم أى الأنشودة التى ترسخ للانسان جذورا فى الأرض . وقد قدر لبعض هذه الأناشيد أن يعيش فى أفواه الناس وفى ذاكرتهم فكان الرواة يحفظون قدرا كبيرا منها وينشدونها على أنغام الآلات البدائية مع ادخال العديد من التغيرات فيها من جيل الى جيل . وحين اهتدى الانسان الى فن الكتابة استطاع تسجيل الكثير منها وتراث مصر القديمة حافل بشتى أنواعها .

ومع انتشار الانسان فى الأرض ونشوء الأمم ارتقى فن الشعر وتطور واستطاع الراوى الفرد أو المؤلف أن « يؤلف » بين الأشعار المتفرقة والأناشيد التى تروى بطولات الأبطال والقادة فى الحروب لأعداد بناء فنى طويل هو الملحمة الشعبية . وتعتبر الملحمة الشعبية أقدم الصور الشعرية الكاملة التى وصلتنا من العالم القديم - ونقول « الكاملة » رغم التنوع الشديد فى مادتها اذ كانت تشتمل على الأغاني الشعبية والمواويل (أو البالادات) والخطب ، والحوار المسرحى

والسرد القصصى والوصف والنبوءات من عالم الغيب والخرافات الخ .
 وكانت مكتوبة بلغة الناس أى باللغة الدارجة التى يتحدثها جمهور
 السامعين ، وكان ينشدها منشدا محترفا فى حشد كبير من أهل
 القرية فيحدثهم عن أسلافهم وبطولاتهم ويؤكد لهم أمجادهم
 وعراقتهم ، ويطمئنهم - من ثم - على حاضرهم ومستقبلهم ، ويسرى
 عنهم فى الملمات (بإضافة أبيات شعرية من تأليفه تتفق والمناسبة)
 ويقدم لهم تأملات الحكماء ممن عاشوا قبلهم أو ممن يعيشون فى بقاع
 أخرى من الأرض - ومن الملحمة الشعبية (أو ما يسمى النقاد
 بالملحمة الأولية) خرجت الملحمة الأدبية (أو الملحمة الثانوية) .

(٢)

أما الملحمة الأولية فليس بين أيدينا سوى عدد ضئيل من النماذج
 الكاملة لها - مثل ملحمة قلقامش السامرية التى كتبت عام ٣٠٠٠ قبل
 الميلاد تقريبا - وهى ملحمة تناقلها الرواة وظلت فى الأفواه قرونا
 طويلة حتى وصلت الى صورتها الحالية وهى تروى مغامرات الملك
 قلقامش فى بحثه عن سر الحياة وعن المجد ، ولقائه بأخطار هذه
 الدنيا ومجالاتها ، وتروى لنا كيف توصل الى معرفة سر النبات
 فاستطاع أن يهتدى الى شيطان بابل القديمة ليزرع الأرض ويأمر
 قومه بزراعتها ثم يبنى القصور والأسوار ويقيم لنفسه ملكا كبيرا .
 وتتضمن الملحمة شتى التفاصيل المستقاة من حياة البشر على ضفاف
 دجلة والفرات ، وأساطيرهم وأغانيهم الشعبية كما تتضمن قدرا غير
 يسير من تاريخ تلك المنطقة . ويضيف النقاد الى هذه الملحمة ملاحم
 أولية أخرى منها الملحمة الانجليزية القديمة يوولف (وهى مترجمة
 ومتاحة لمن يريد أن يقرأها بالعربية) وانشودة رولان الى جانب
 الملحمتين اليونانيتين الالياذة والأوديسا للشاعر هوميروس .

وتتميز الملحمتان اليونانيتان اللتان ألفتا عام ١٠٠٠ قبل الميلاد تقريبا بأنهما تنسبان الى مؤلف واحد . كما يذهب بعض النقاد الى أنهما قد استوحيتا مادتهما من التاريخ الحقيقي - ولكن الصورة التي اتخذتاها لا يمكن اعتبارها تاريخا صادقا وذلك لغلبة الأساطير عليهما وللحشد الحاشد من الخرافات والمعتقدات الشعبية التي تشيع بين جنباتهما . ونص الملحمتين مترجم الى العربية ومتاح لمن يريد الاستمتاع بقراءته وتشترك هذه الملاحم جميعا في صفات عامة يمكن ايجازها فيما يلي :

١ - الضخامة : وليس المقصود هو الطول فقط (اذ عادة ما يتجاوز عدد أبيات الملحمة العشرة آلاف وعادة ما تقع في اثني عشر كتابا) ولكن أيضا نطاق الأحداث فهو عادة حرب طاحنة بين أناس يمثلون حضارات مختلفة ولذلك فموضوعها يقتضى اتساع رقعة الأحداث والتنقل وامتدادها في الزمن .

٢ - وحدة الحدث : والمقصود بهذا وجود خط قصصي محدد يمكن متابعته رغم الاستطرادات الكثيرة أو وجود ما نسميه بعقدة رئيسية واحدة تتفرع منها كل العقد (أو الحلقات) الثانوية (وسوف يأتي تعريف الحلقة فيما بعد) . فكل ملحمة تختص بحدث واحد أو « موضوع » واحد مهما تفرع ومهما تشعب أثناء السرد .

٣ - البطولة : رغم أن بعض الملاحم تدور حول بعض الأبطال الأفراد فان هؤلاء لا يمثلون ذواتهم في الحقيقة بقدر ما يمثلون الأمة التي ينتمون اليها ، ومن ثم فان الصراع البطولي لهؤلاء يرمز الى صراع الأمم بحضاراتها وثقافتها للبقاء في عالم لم تكن قد تبلورت فيه الحدود البشرية .

٤ - الخرافة : لما كانت الملاحم الأولية تمثل جماع الأفكار

والمشاعر التي عرفها الانسان الأول في بيئته الوثنية فقد اعتمدت الملحمة على الأساطير والنبوءات القديمة وتصوير عالم الآلهة والعالم السفلي ، بل ان الملاحم القديمة تمثل اليوم مصدرا من مصادر معرفتنا بأساطير الأولين .

٥ - الصفات الفنية الدقيقة : مثل البحر سداسي التفعيلة (أى الذى يشتمل البيت فيه على ست تفعيلات) ، وابتداء الملحمة في منتصف الأحداث ثم العودة لاسترجاع ما حدث في الماضى وهى تشبه في هذا المسرحيات اليونانية القديمة (بل معظم المسرحيات) ، والتشبيه الطويل المتأنى المتد سواء منه ما يساعد في تصوير لحظات الانفعال المختلفة أو ما يقصد لذاته أى للزخرفة والزينة ، والاستطراد اذ كثيرا ما يوقف المؤلف تيار السرد ليحكى قصة قصيرة مناسبة ، وتنوع النبوة بين السمو (فى الخطب) والواقعية (فى الحوار) وما الى ذلك .

(٣)

وقد اختلفت الملاحم الأدبية (أو الثانوية) عن الملاحم الأولى فى كثير من هذه الصفات سواء فى موضوعها أو فى بنائها وخصائصها الفنية . وأهم ملحمة من هذا الطراز هى ملحمة الانبياء من تأليف الشاعر الرومانى فيرجيل والواضح أن فيرجيل كان يحاكي هوميروس ، وقد نجح فى اسباغ كل الصفات الخارجية أو الشكلية على ملحمة من طول وضخامة الخ ، ولكن الوسائل الفنية التى يستخدمها تفصح عن نضج لم يكن ميسرا لهوميروس فهو رغم استخدامه نفس أنواع التشبيه ونفس الاستطرادات ونشيدان العون من الآلهة يفصح عن وعيه بأن هذا كله من مقتضيات الصنعة ،

ولذلك فهو يلجأ الى التوازن بين ما يأخذه من هوميروس وبين ما يضيفه هو من بناء خاص به ، وبهذا يقدم لنا ملحمة تتسم بالانتظام والتطور المنطقي ، كما تحتفل بأنماط السلوك المتحضرة والقيم الجديدة التي اكتسبها أبناء وطنه بعد أن تم لهم المقام في روما - بل أن الملحمة نفسها تدور حول المصاعب ومراحل الكفاح التي أدت الى انشاء الدولة الرومانية بمفهومها الحديث ولا غرو اذ أن الملحمة قد كتبت قبل الميلاد بأعوام قليلة (حوالى ١٩ ق م) ، كما يدخل فيرجيل في الملحمة وعيا جديدا بالماضى - وهذا لم يكن من سمات الملاحم الأولى .

فاذا انتقلنا الى ملحمة الفارسيات من تأليف الشاعر الرومانى لوكان فى القرن الأول للميلاد وجدنا أن الصنعة الأدبية تغلب عليها ، وهى رغم عدم اكتمالها تدل على الرغبة أيضا فى محاكاة الاقدمين فى شتى مظاهر الملحمة ، ولكن موضوعها يفتقر الى نبرة السمو والصدق القديمة ويفتقر الى الضخامة المعهودة فى الملاحم الأولية لأن موضوعها محدود فهو الحرب الأهلية بين قيصر وبومبى . كما تتراوح بين فقرات الوصف الممتع وفقراته الحوار والخطب المملة .

وبعد استقرار الأديان السماوية واستقرار كثير من أمم الأرض اختلف موضوع الملحمة الذى كان - كما ذكرنا - مرتبطا بمحاولات الانسان الدائبة لرصد جذوره التاريخية وتأكيد انتمائه فى المكان والزمان ، واستطلاع علاقاته المتنوعة بقوى الطبيعة والكون من حوله . وهكذا نجد أنفسنا - فى القرن السادس عشر ، (وقد أصبحت كل أمة فى أوربا متميزة بلغتها وشخصيتها) أمام ملاحم من نوع آخر اذ لم يعد الشعراء يرون فى الموضوعات القديمة ما يناسب شكل الملحمة ، فاتجهوا نحو الدين وخرجت لنا ملاحم تمجد علاقة الانسان بربه أكثر من علاقته بأمته ووطنه . ومنها ملحمة تحرير بيت المقدس

(١٥٧٥) للشاعر الايطالى تاسو . ولا بد ان نلاحظ هنا أن تغيير الموضوع قد أدى الى تغييرات فى الشكل فتعدد الأبطال وتعددت البطلات ودخل فى القالب الملحمى لأول مرة عنصر الرومانس أى عنصر الحب والمغامرات والبعد عن الحياة الواقعية ونشيدان المثل العليا . وقد اشتملت هذه الملحمة الجديدة على بعض الخرافة أيضا ولكن تاسو يستخدمها استخداما رمزيا بغية توضيح ما يريد من القيم العليا للفروسية أى للشهامة والفداء والاستشهاد فى سبيل المبادئ السامية .

وقد أنشأ سينسر فى انجلترا فى نفس القرن نوعا جديدا من البناء الشعرى يشبه هذه الملحمة وان كان يختلف فى الموضوع - ألا وهو قصيدة ملكة الجان . وهذه القصيدة فريدة فى موضوعها وشكلها . فهى خليط من الملحمة والرومانس ورغم طولها الشديد فان ما كتبه (حتى عام ١٥٩٦) ووصلنا منها لا يزيد عن نصف ما كان قد اعتزمه أى أن الكتب الستة التى وصلتنا هى نصف ما اعتزم من كتب الملحمة الاثنى عشر . وهو يذكر فى خطاب أرسله الى السير والتر رالى (الرحالة الشهير) أنه يقف خطوات هوميروس وفيرجيل وأريوستو وتاسو . ولكنه فى الحقيقة ينتهج منهج الرمز وهو ما لم تفعله ملحمة من قبل ، أى أن كل شخصيات الملحمة وأحداثها ترمز لقيم وفضائل مجردة تهدف الى تثقيف الانسان واعداد الرجل الفاضل . وهو يعتمد فيها على أساطير الملك آرثر ورومانسات الملك شارلمان ولأول مرة يخرج لنا صورة الحب بمعناه الحديث - صورة تقديس للعلاقة النقية الطاهرة (وان لم تكن عذرية) بين الرجل والمرأة ، وجميع القيم العليا المرتبطة بها .

واذا كنا لم نذكر الكوميديا الآلهية التى كتبها دانتي بالايطالية فى القرن الرابع عشر وسبق بها تاسو ، فذلك لأنها تختلف اختلافا

كبيراً جعل النقاد يترددون في اعتبارها ملحمة ، فهي مكتوبة بضمير المتكلم ، وهي تحتفل لأول مرة بوجود ما يسمى بالفرد التاريخي أى الانسان الذى يتمتع بوجود مستقل عن الجماعة أو القبيلة . وهي قصيدة تأمل دينية تعتمد الى الرمز والاستعارة التمثيلية ولذلك فهي تنتمى الى العصر الحديث أكثر مما تنتمى الى السياق الذى نورد فيه نماذج الملاحم القديمة .

(٤)

وينقاد النقاد يجمعون على أن ملحمة الفردوس المفقود للشاعر الانجليزى ملتون هي آخر ملحمة شهدتها الأدب الأوربى وفيها يتخذ الشاعر موضوعه من الدين وعلى وجه التحديد سقوط الانسان أو هبوط آدم وحواء من الجنة نتيجة لغواية ابليس . ويبدو من هذا أنه خالف أهم تقاليد الملحمة الكلاسيكية وهو الكتابة عن الحرب ، وهذا صحيح ولكن ملتون رغم هذا الاختلاف لا يكتب عن الدين بصورة مجردة بل يكتب عن آدم وحواء باعتبارهما نموذجين للبشر الذين كانوا يعيشون فى عصره بحيث نرى فى هبوطهما هبوطاً للبشر من معاصريه وفى اصغائهما للشيطان وعصيانهما لله اصغاء من مواطنيه لابليس وعصيانا للبارى ! كما أنه كان يرمى الى أن يجعل أحداث ملحمة أحداثاً زمنية وأزلية فى الوقت نفسه ، فالشياطين شخوص تفكر وتشعر مثل البشر ، وتتخذ المناقشات فيما بينها أنماط المناقشات السياسية بين الناس وسير أحداث القصة يتبع المنطق البشرى الأرضى وهلم جرا .

أما فى الشكل فلقد حاول ملتون أن يتمسك بتقاليد الملحمة الكلاسيكية الى أبعد حد ممكن ، فهو يبدأ فى منتصف الأحداث ثم

يروى لنا فيما بعد ما حدث قبل البداية ، وهو يكتب ملحمة في
اثنى عشر كتابا ، ويحاكي الخصائص الأدبية لأسلوب هوميروس
وفيرجيل مثل التشبيه المنبسط . وهكذا فربما استطعنا أن نجعل
القارئ يتبين مدى دقة الوصف وسائر هذه الخصائص اذا اقتبسنا
له بعض الأبيات من الكتاب الأول حيث يصف الشاعر «ابليس» :

كانت هامته تعلو على الجميع

وكان في صورته وحركته شامخا متكبرا

كالبرج الأشم . لم تكن طلعتة قد فقدت بعد

بهاءها الأول ، فبدأ ملاكا أكبر

أناخ عليه الدهر وغام منه فرط السناء وأظلم !

مثل الشمس عند شروقها وهي تشخص من خلال

ضباب الافاق ، عاطلة من أشعتها

أو عندما تطل من وراء القمر ساعة الخسوف المدلهم

جالب الكوارث ، فتسكب الظلال على نصف أمم الأرض

وتثير الخوف من التحول والقلق في قلوب الملوك !

ورغم الظلام الذي كان يلف الملاك الأكبر

فقد فاق ضياؤه كل من حوله .

كانت الجراح الغائرة من أثر الرعود تغضن وجهه

وكان الهم يقبع فوق خده الذابل ،

مستظلا بحاجبين ينطقان بشجاعة لا تفل
وكبرياء الرزين المتدبر الذى يتحين الثأر !
وكانت فى عينيه قسوة تشوبها آيات ندم
وشوق الى رؤية رفاق جريمته ، أو قل أتباعه
(وما أشد اختلافهم عن رأيهم فى النعيم)
الذين كتب عليهم الآن أن يتحملوا الآلام الى أبد الآبدين
ملايين من الجان الذين أخذوا بجريرته
فحرموا الجنة ونبذوا من روائع الخلد لفسوقه وعصيانه !
ما أشد ولاءهم له حتى بعد أن ذوى بهاؤهم !
أرأيت الى نيران السماء
حين تحرق أشجار البلوط فى الغابات
أو أشجار الصنوبر على الجبال
وتظل قاماتها المهيبة ، رغم عريها وشيب رؤوسها
منتصبة على الربى الجرداء ؟

(الأبيات من ٥٩٠ - ٦١٥)

وقد شهد الأدب الأوربي محاولات تالية في القرنين التاسع عشر والعشرين لكتابة الملحمة ، ولكن القصائد التي كتبت رغم طولها لا يمكن أن ينطبق عليها وصف ملحمة . خذ مثلا قصيدة الشاعر الرومانسي الانجليزى وليم وردزورث والتي أطلقت عليها زوجته بعد وفاته عنوان « المقدمة » انها قصيدة قصصية تماثل في الطول الملاحم القديمة اذ تزيد على عشرة آلاف بيت وهي مقسمة الى كتب بلغت في صورتها الأولى ثلاثة عشر كتابا (وزيد عليها كتاب في الصورة النهائية) ولكنها تختلف بعد ذلك في كل شيء عن الملاحم . أولا لضيق الرقعة التي تجرى فيها الأحداث وقصر الفترة الزمنية التي تمثلها ، وثانيا وهو السبب الأهم - لأنها قصيدة ذاتية في المقام الأول لأنها ترصد تطور تفكير الشاعر ومشاعره بصورة مباشرة وذلك في انتقاله من الطفولة الى اليفوعة والنضج . والشاعر هنا اذن يقدم لونا جديدا من الفن الشعري هو الترجمة الذاتية ، أو السيرة الذاتية ، ويتعد كثيرا عن الملحمة . والحق أن وردزورث كان يريد كتابة ملحمة من عدة أجزاء (نشر منها في حياته جزءا واحدا هو الرحلة) وكان يريد لهذه القصيدة التي لم تنشر الا بعد وفاته أن تكون فاتحة لها واختبارا لقدرته على كتابة الملحمة ولهذا أسميتها زوجته المقدمة - أي مقدمة الملحمة .

وأغلب الظن أن العرب لم يعرفوا الملحمة بشكلها الأوربي ، وان كانوا قد عرفوه فهو لم يصل إلينا وما وصلنا من قصائد طويلة لا يمكن ادراجه في هذا النوع الشعري . وأما الملحمة الشعبية فتتناولها كتب الأدب الشعبي .

البلاد أو الموال

(١)

شاعت ترجمة كلمة بلاد باللغات الأوربية بكلمة موال العربية والفرق بينهما كبير . أما الموال فهو نوع خاص من الشعر الشعبى له تقاليد المعروفة (سواء كان منشأ التسمية هو شعر « المواليا » أو نوع آخر من الشعر دخل الأدب العربى على أيدي الموالى) وتناقشه كتب الأدب الشعبى على اختلافها بالتفصيل ، وأما البلاد فهو إن شئت موال غربى أو أوربى لأنه يشترك مع موالنا العربى فى أنه شعر شعبى وأنه مكتوب باللهجات المحلية وأنه يغلب عليه طابع الحزن ، ولكنه يختلف عنه فى نشأته وتقاليد . « فالبلاد » كما يوحى ذلك اللفظ نفسه (المشتق من الفعل المستخدم فى اللغات القديمة بمعنى يرقص - ومنه اشتقت كلمة باليه) فهو شعر قصصى فى المقام الأول وإن لم يكن « البلاد » يمثل قصة بالمعنى الحديث . والمتفق عليه أن المادة الشعبية التى استقت منها الملحمة موضوعاتها هى نفس المادة التى أنشأت البلاد ، بل إن هناك من يقول بأن الملاحم انتظمت فى ثناياها هذه البلادات القديمة وتمثلتها فما هى ملامح الموال الأوربى أو البلاد ؟

يمكن اجمال الخصائص الشكلية للبلاد الشعبي « الشفاهي »
فيما يلي : -

١ - البناء : لما كان البلاد ابنا لحياة الجماعة وخاصة
الاحتفالات التي تشهدها المجتمعات المحلية على مستوى القرية أو
القبيلة فقد ارتبط البلاد بالموسيقى المبسطة أي التي لا تعتمد على
أكثر من لحنين - لحن للمقطع الأول أو الفقرة الأولى أو المدخل ولحن
للقرار . وهكذا فبعد أن ينشد الشاعر الشعبي المدخل يردد الحاضرون
القرار الذي يتضمن الفكرة العامة . وقد أثر هذا على البناء الفني
فأصبح في العادة يتكون من فقرات تتكون كل وحدة من أربعة أسطر
أو أشطر (إذا اعتبرنا السطر القصير مرادفا للشطر في البيت
العربي) ويلى كل فقرة قرار مماثل في الطول أو قد يكون المدخل
هو نفسه القرار . وأقرب نموذج لبنائه في العربية المعاصرة بنسب
الأغاني المكتوبة بالعامية وفيها يسمى المقطع « كوبليه » أي مقطع من
بيتين ، ويردد المغني بعده القرار وعادة ما يكون القرار جزءا من
الفترة الأولى أو المدخل .

٢ - الخيط القصصي : يبدأ البلاد عادة بداية سريعة أي في
منتصف الحدث لأنه يعتمد على معرفة السامعين للموضوع ويقص
التفاصيل التي أدت إلى « التعقيد » بسرعة أيضا ، أما التعقيد فنعني
به « المشكلة » أو « الازمة » التي يتناولها البلاد والتي تظل دون
حل لأنها تمثل واقعا لم يتغير ولذلك فقد كان من اليسير على الرواة
أن يضيفوا المزيد من التفاصيل إلى القصة الأصلية دون أن يغير ذلك
من نهايتها . فإذا كانت القصة تدور حول كفاح بعض الفقراء في
سبيل العيش ومقاومتهم للغنى الظالم (وهذا موضوع مألوف كما
سوف نرى) وجدنا في كل جيل مزيدا من الفقرات المستقاة من حياة
المجتمع الجديد (والتي لا تتمشى بطبيعة الحال مع النص القديم)

وإذا كان البلاد يتناول شئق أحدهم والأحزان التي شهدتها القرية نتيجة لهذا الظلم وجدنا مزيدا من التفصيلات فى النصوص التى ألفت بعد ذلك بل ربما وجدنا زيادة فى الحدث - مثل اضافة حوار الى الحوار الأصلي - مثل الكلام الذى يقوله البطل لحظة الحكم عليه أو لحظة شنقه وما الى ذلك . والحوار جزء أساسى من أجزاء البلاد أى اننا نصادف دائما « قال » و « قالوا » و « سمعوا » و « سمع من يقول » . ولذلك فقد ذهب أحد النقاد الى أن الخيط القصصى يقف عند ما نسميه حاليا بالموقف - فالبلاد يبنى الموقف ثم يشبعه بالتأملات والصور حتى ليصبح أقرب الى المأساة الصغيرة منه الى القصة بالمعنى المألوف .

٣ - اللغة : اللغة كما قلنا هى لغة الشعب ، أى لغة الحديث اليومى ، وهى خاصة بالأمثال الشعبية وبالصورة المألوفة المستقاة من هذه الحياة أيضا . وقد دأب الرواة والمنشدون على اضافة عبارات لاذعة أصبحت تجرى مجرى الأمثال . ولذلك فقد تجد نصا من القرن السادس عشر يتضمن اشارات الى أشياء أو أحداث لم تقع الا فى القرن الثامن عشر . وهذا على أية حال من طبيعة التراث الشفاهى . أما الصور الفنية فهى قريبة المتناول شائعة يسيرة المأخذ وهى عادة قديمة لا تمثل انفعال المؤلف بالموقف أو احساسه الصادق به أو تجربته الجديدة ازاءه ولذلك لم يحظ البلاد باحترام النقاد قرونا طويلة حتى أتت النهضة فى أواخر القرن الثامن عشر (كما سنرى) .

أما موضوعات البلاد الشعبى فكانت تشتبك مع موضوعات الرومانسية فى اطارها الخارجى (وهى نوع من القصص الشعرى القديم الذى يدور حول الحب والحرب والمغامرة والأساطير) وتختلف عنها فى مكونات مادتها أو ما يسمى حاليا بمفردات هذه المادة . فاذا

كانت الرومانسية التي اشتهرت وذاعت في العصور الوسطى تصور معركة انتصر فيها أحد النبلاء على غريم له أو تمجد علاقة حب بين فارس مغوار و « الفتاة » التي يستلهم جمالها في القتال ، وجدت البلاد الذي يعالج الموضوع الأول وقد ركز ليس على النصر ولكن على من لاقوا حتفهم نتيجة لهذه الحرب الضروس وبخاصة من يموتون دون أن تكون لهم في الحرب ناقة ولا جمل . وقد يركز هذا البلاد على لحظة الموت ويورد حوارا بين المحارب وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة وبين أحد أصدقائه ممن يقاتلون الى صفه . وهكذا يتحول النصر الذي تصوره الرومانسية الى رثاء وبكاء على موت البطل ! أما اذا عالج البلاد موضوع الحب فهو لا يتناول العلاقة بين النبلاء وبنات الأشراف ولكنه يتناول العلاقة بين المقاتل الفقير وحبيبته أو زوجته التي تركها في المنزل ، وعادة ما يكتب هذا النوع من البلاد من وجهة نظر الزوجة أو الفتاة التي تفقد حبيبها .

وهكذا فان موضوعات البلاد يغلب عليها الحزن . وتقترب من روح المأساة الشعبية وحتى حين تصور المغامرات فانها دائما تنتصر للمظلومين رغم هزيمتهم في النهاية - فالبلاد الذي يصور أساطير « روبين هود » اللص الشريف ، وغيره من الأبطال الصعاليك الذين كانوا يتجولون في المناطق الشاسعة والغابات في أواسط أوروبا وشمالها يصور قدرة المحارب الفرد رغم افتقاره الى العدة الحربية المتقدمة على التصدي لأعدائه من النبلاء الظالمين ، ويمجد تعاونه مع عشيرته والعشائر الأخرى في مقاومة ظلمهم رغم أنه ينتهي دائما بموت البطل .

وعندما بزغ فجر النهضة الأوربية وانهار النظام الاقطاعي

وتكونت المدن الكبرى وانتشرت الصناعات وازدهرت التجارة تراجع
الموال الأوربي الشعبي الى الريف ، اذ كان غالبية سكانه مازالوا
يعانون بل ازدادت معاناتهم في ظل الرأسمالية التجارية . أما المدن
فقد استغل أصحاب المطابع - وكانت الطباعة ماتزال في أوائل
عهدنا - قدرة البلاد على الانتشار فاستخدموه في نشر الاخبار التي
تهم المجتمع وذلك بتكليف مؤلفين محترفين بصياغة نصوص جديدة
تناسب الألحان القديمة (حتى يمكن التغنى بها) وطبعها في صحائف
عريضة كانوا يعلقونها في أماكن التجمعات الشعبية - في ساحات
القرى والحدائق وما الى ذلك . وقد برز لأول مرة ما يشبه الصحافة
الحديثة عن طريق هذا النوع الشعري فكان المحررون ينشدون الربيع
بترويح الأشعار الشعبية التي تشتمل على غرائب الأخبار وعجائب
الأحداث بهدف الاثارة ويدسون في داخلها ما يريدون نشره من
أفكار . وكان القرن السادس عشر بحق مرتعا للخرافات والأساطير
التي تلهي بها سكان المدن الذين كانوا قد انقطعت صلاتهم بالريف
دون أن تستقر للمدينة تقاليدنا وأعرافها وأنماط حياتها الجديدة .

(٢)

وفي نفس الوقت ازداد الاهتمام بالبلاد مع ازدياد الاهتمام
باللغات المحلية الأوربية فأخذ الشعراء والأدباء في جمع النصوص
القديمة ومحاولة تطهيرها من الخرافات فوجدوا أن المدينة قد أدت الى
مولد نوع جديد من هذا اللون الشعري تطور حتى تبلور في القرن
الثامن عشر ويمكن تسميته بالموال الحضري . وهو موال ساخر
يهاجم الأوضاع الاجتماعية بقسوة وحدة ، ويكيل الضربات للطبقة
الجديدة التي حلت محل النبلاء ولكن في أسلوب ضاحك يزيد من
مقاومة البسطاء لهم .

ومع هذا الاهتمام بدأ الشعراء يعترفون بالقيمة الأدبية للبلاد، ويحاكونه فنشأ نوع جديد يمكن تسميته بالموال الأدبي . وقد ازدهر هذا الموال في آخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر وقد شجع على نشأته اعتراف كبار نقاد القرن الثامن عشر وشعرائه بما في الموال الشعبي من قيمة فنية - مثل الناقد (أديسون) في أوائل القرن والتساعر (كوبر) في أواسطه - وفعلا أوسعت المجالات مكانا لنشر هذا اللون الأدبي الجديد في معظم بلدان أوروبا ولكن الصفحات المخصصة له لم تفرق بين الأنواع المختلفة فكنت ترى الى جانب الموال الأدبي نماذج من المواويل الشعبية التي أقبل عليها الناس (خاصة بعد نشر المجموعة التي جمعها الأسقف ييرسي عام ١٧٦٥) ونماذج من الأشعار الغنائية أو القصصية الخ - وكلها كانت تسمى مواويلا - أو بالاداد .

وأهم ما يفرق الموال الأدبي عن الموال الشعبي هو مستوى اللغة والصور الفنية وأهم ما يشتركان فيه هو البحر والقافية والخيال القصصي . وفي عام ١٧٩٨ نشر الشاعران الانجليزيان وليم ورد زورث وسمويل تايلور كولريدج ديوانا أسماه مواويل غنائية أو بالاحرى بالاداد غنائية فأحدث ضجة في الأوساط الأدبية اذ هاجمه كبار النقاد الكلاسيكيين لاستخدام الشعارين لغة الحديث اليومية في كتابة الشعر ، وترجع أهمية الكتاب الى اسباغ الغنائية على البلاد لأن الشعر الغنائي يختلف اختلافا جوهريا كما سنرى عن البلاد . وقبل أن ننتقل الى الشعر الغنائي يستحسن ايراد نماذج متنوعة من البلاداد الشعبية والأدبية حتى تتضح الصورة للقارئ .

أما نموذج البلاد القديم فهو موال بعنسون « السير باتريك سبنس » وليس له مؤلف معروف ويعتقد الدارسون أنه يشير الى حادثة تاريخية وهي غرق عدد كبير من نبلأ اسكتلنده في ١٢٨١ م

فى طريق عودتهم الى البلاد ، بينما يعتقد البعض الآخر أنه يصور هزيمة أحد ملوك اسكتلنده فى حربته ضد الانجليز . وقد كانت هذه الصورة من صور البلاد شائعة قبل اهتمام النقاد وأصحاب المطابع ودور النشر بالبلاد - فهو مرثية وهو يصور الوفاء الذى يتحلى به السير باتريك وإخلاصه للملك وإصراره على الإبحار رغم استحالة ركوب البحر فى هذا الوقت بالذات من السنة . وهو يتضمن إشارة الى خرافة شائعة آنذاك ومؤداها ان رؤية هلال الشهر الجديد بعد رؤية القمر فى المحاق قبله ليلة أو ليلتين نذير سوء لا محالة . وأرجو ان يلاحظ القارئ اعتماد البلاد على الحوار والحديث المباشر وهبوط مستوى اللغة بصفة عامة (ولذلك كان لابد من ترجمته الى العامية) وافتقارها الى الصور الفنية بالمعنى الحديث ، فالتشبيه فيه قصير سريع ، وليس به أية استعارات مطولة أو معقدة ، وليس به أى جنوح للخيال . وهو يعتمد على الخيط السردى البسيط والموسيقى الغلابة (ولذلك أيضا كان لابد من مراعاة ذلك فى الترجمة - وان كنا قد ضحينا بالقافية فى سبيل دقة المعنى) . والأصل يتكون من رباعيات - كما فى الترجمة ولكن البيت الأول والبيت الثالث من كل رباعية يشكونان من أربع تفعيلات قصيرة بينما يتكون البيت الثانى والرابع من ثلاث تفعيلات فحسب :

عرش الملك فى (دمفارلم)

والكاس فى ايده بلون الدم

منين أجيب بحار شاطر

يخرج بمركبتى للبحر ؟

فارس عجوز قام اتكلم

وكان على يمينه قاعد

قال له مافيش بحار مغوار
 زى العظيم (السير باتريك)
 كتب الملك أمر عمومي
 ومضاه بايده أمام الكل
 وراح مع المرسال (السير)
 وكان بيتمشي ع الرمل
 لما قرا (السير) أول سطر
 الضحك جليجل في ودانه
 لما قرا (السير) ثاني سطر
 الدمعة فرت من عينه
 مين الي بس عمل فيه
 العملة دي ؟ دي لعبة شر ؟
 معقولة أنزل جوه البحر
 في الوقت ده م السنوية ؟
 يالله قوام بينا ياجدعان
 قبل الشروق نازلين البحر
 نستنى أحسن يا قبطان
 أنا خايف النوة الجاية
 امبارح أنا ساعة المغرب

شفت الهلال فى السما غارب
وفى حضنه زى هلال عدمان
دليل على الى حيجرالننا
يا وقعتك ياسكتلندا
دى وقعة الكبرا قوية
غرقوا وبرانيطهم عايمة
يارعبهم جوه الميه
ويا طول ما يستنوا الستات
ماسكين مراوح فى ايديهم
ولا شافوا أبدا (سير باتريك)
ولا وصلت المركب ليهم .
ويا طول ما يستنى الستات
والمشط فى الشعر مذهب
يستنوا رجعة اجوازهم
ولا عمرهم تانى شافوهم
غرقوا فى سكة (آبردور)
والعمق قول كام ألف دراع
السير وحواليه النبلاء
وكلهم راقدين فى القاع

الشعر الغنائى

يندرج فى هذا النوع الأدبى معظم تراث الشعر العربى بل معظم تراث الانسانية الشعرى . وكان فى نشأته مقترنا بالغناء سواء كال ذلك على أنغام القيثارة أيام اليونان أم على أنغام العود والدف أيام العرب أم على أنغام الآلات المصرية المنوعة . وكان فى نشأته - كما ذكرنا - مرتبطا بالشعر القصصى أيضا ولكنه انفصل عنه واستقل لاستقلال أهدافه فعرفه المصريون القدماء - اذ عرفوا مدائح الملوك ومراثى الموتى وابتهالات المعابد ، كما عرف العرب القدماء هذه الأنواع جميعا وأضافوا اليها العديد من الأنواع المعروفة وعلى أية حال فقد انفصل الجانب الأكبر من الشعر عن الموسيقى وأصبح يؤلف لينشد أو يكتب ليقرأ .

وأهم ما يميز الشعر الغنائى عن الشعر القصصى أو الشعر الدرامى هو أنه يعبر مباشرة عن مشاعر المتحدث وأفكاره أى أنه تعبير ذاتى - وذلك رغم أنه يحول التجربة الذاتية الى تجربة فنية (أى موضوعية) باستخدام لغة الفن أو لغة الشعر وهى لغة الايقاع والتصوير والتركيب - كما سبق أن ذكرنا - ولكننا على أية حال نلمح ضمير المتكلم بارزا فى القصيدة الغنائية ونحس أنها موجهة الى مستمع ما أو الى قارئ ما . ومهما كان الموضوع الذى تتناوله

القصيدة . (أو ما يسميه العرب أغراض القصيدة) فان الشاعر يفترض وجود جمهور ويفترض استجابته للقصيدة . ولم تنقطع الصلة المباشرة بين الشاعر والجمهور وتتحول الى صلة مناجاة وهمس الا بعد انتشار الطباعة وحلول الكلمة المكتوبة محل الكلمة المسموعة . وقد ازدهرت هذه الصلة الهامسة أو المهموسة - ان صح هذا التعبير - حتى كادت أن تكون الصلة الوحيدة مع حلول الرومانسية الأوروبية في القرن ١٩ ورومانسية العالم العربي ثم الشعر الحديث في هذا القرن .

وربما كانت أقدم أنواع الشعر الغنائي هي التي عرفها المصريون القدماء في الألف الثالث قبل الميلاد وتدل نصوص الأهرام على أن المصريين قد عرفوا المديح والثناء والغزل والناشيد الدينية من تسابيح وإبتهالات وأغاني الرعاة والصيادين وما الى ذلك . أما في اليونان فكان منشأ هذا الشعر دينيا - تماما مثل منشأ الدراما والناشيد التي تضمنتها الملاحم فيما بعد (كما سبق ان ذكرنا) وكان يؤلف في البداية في الاحتفالات الدينية الموسمية . أما العرب فقد أبدعوا حقا في شتى ألوان الشعر الغنائي وسادت أشعارهم العالم القديم قرونا طويلة حتى انتقل تأثيرها الى أوروبا عن طريق الأندلس . وعندما ولدت اللغات الأوروبية الحديثة في عصر النهضة كان لهذا التراث الشرقي تأثيره الملحوظ في الأشكال التي اتخذها الشعر الغنائي في أوروبا .

ولكن ما يعنينا هنا هو الملامح الخاصة بالشعر الغنائي قديما وحديثا وبخاصة لأنه فن العربية الأول . فأما ملامحه في الشعر العالمي فيمكن ايجاز أهمها فيما يلي : -

١ - قصر القصيدة : تتميز القصيدة الغنائية في الأدب الأوربي

عن القصيدة القصصية ايا كان نوعها بأنها قصيرة بل ربما لم تزد عن بضعة أبيات وربما لم تستغرق قراءتها دقائق بل ثوان معدودة ! ولذلك ذهب بعض النقاد الى الربط بينها وبين الفنون المكانية (أى الفنون التشكيلية) التى لا تتطلب زمنا طويلا فى تذوقها أو بالاحرى لا تعتمد على عنصر التتابع الزمنى فنحن نتذوق اللوحة كلها فى لحظات توحى بالثبات الزمنى بينما نتذوق الموسيقى فى لحظات متتابعة .

٢ - وحدة الانطباع : تدور القصيدة الغنائية الأوربية عادة حول فكرة أو صورة واحدة - أو ما يسمى فى الموسيقى بـ « تيمم » واحدة أو لحن أساسى واحد . ولا تكاد تتفرع هذه الفكرة أو الصورة الى أفكار أو صور أخرى وإنما يركز الشاعر عليها فى تفاصيلها أو ما يتصل بها بحيث يكون الانطباع النهائى موحدا .

٣ - الاعتماد على الصورة : رغم غلبة الموسيقى على القصيدة الغنائية فإن وسيلتها التعبيرية الأولى هى الصورة والصورة الفنية هى التعبير الحديث الذى يستخدم لشتى أنواع التصوير الفنى من تشبيه واستعارة وما الى ذلك من تصوير حسى ذى دلالات هاشية أى يستخدم كلمات توحى بمعان أخرى الى جانب معانيها الأصلية .

٤ - الاتكاء على اللحظة الواحدة : أى انتفاء عنصر الزمن الممتد الذى تتميز به القصيدة القصصية فالقصيدة الغنائية لا تعتمد على تتابع الأحداث أو تتابع الصور والأفكار بل تبرز لحظة واحدة تتركز فيها معانى التجربة وتصبح لحظة ذات دلالة .

٥ - الذاتية : كما سبق أن ذكرنا فإن الشاعر هنا لا يتحدث عن الآخرين بل عن تجربة ذاتية فموضوعه هو مشاعره وقد أدت هذه الذاتية الى التطرف فى جانب التعبير على حساب التوصيل فلقد اهتم بعض الشعراء الرومانسيين بالصدق فى اخراج (أى

التعبير عن (مشاعره حتى ولم يفهمها) أى حتى ولو لم تصل الى (القارئ أو السامع . فمعظم أشعار ولیم بلیك فیما یسمى بكتب النبوءات مستغلقة على الفهم حتى الآن لأنها تصور تجاربه الدينية الذاتية (أى الصوفية) مستعينة برموز تستعصى على المتابعة .

٦ - التركيب : يعتمد الشاعر فى القصيدة الغنائية على بناء التراكيب الموحية بمعان فنية ولو استعصت على التحليل المنطقى وينبع هذا من الاتكاء على الصورة كما سبق أن ذكرنا .

ولابد هنا من نماذج لهذه القصيدة الغنائية فى أبسط صورها وأقصرها - ولتكن من كتاب « مواويل غنائية » أو « بالادات غنائية » الذى سبقت الإشارة اليه فى الفصل السابق فهى أقصر ما يمكن تقديمه والتعليق عليه . والقصيدتان التاليتان من تأليف الشاعر ولیم وردزورث - وقد كتبهما وهو فى رحلة الى ألمانيا يرثى فتاة خيالية حار النقاد فى تحديد شخصيتها (رغم أنه يسميها لوسى) :

أما القصيدة الأولى فتمثل كل هذه الخصائص وقد حاولت فى الترجمة (وبخاصة فى الفقرة الثانية) أن أحاكي الوزن والقافية الأصلية دون أن أضحي بأى جانب من جوانب الصورة أو المعنى . فالبيتان الأول والثالث من تلك الفقرة أطول من البيتين الثانى والرابع ويشترك كل زوج منهما فى قافية واحدة - وهذا هو ما يسمى ببحر البلاد (وهو لسهولة ويسره يقابل الرجز بالعربية) :

عاشت بعيدا حيث لا تخطو قدم
عند الينابيع بأعلى النهر
عذراء لكن ما تغنى حسنها
ولا هواها عاشق من بشر
هى كالبنفسج عند صخر معشب
يخفى عن العين بهاء
هى فتنة هى مثل نجم ثاقب
يبدو وحيدا فى سماه
عاشت بمعزلها ولم يعرف
الا القليل متى قضت
لكنها فى قبرها ياويلتا
واحر قلبى اذ مضت !

ولا داعى الى الاسترسال فى التعليق والشرح فالقصيدة رثاء
مباشر وهى تدور حول صورة العزلة وانطواء الحسن - وهى الصورة
التي اتخذها الشاعر أساسا لراثائه . فالفتاة فى خياله زهرة من
الزهور البرية التي لا تراها العين رغم جمالها أو نجم ثاقب يسطع
عند الغروب أو الشروق فلا يلتفت اليه احد (وربما كان كوكب
الزهرة) وهى تعيش مجهولة وتموت مجهولة لا يدري بموتها
الا الشاعر فتصدر عنه هذه القصيدة القصيرة - وهى كما نرى تركز
على مشاعر ذاتية فى لحظة واحدة وتخرج لنا انطبعا موحدا من خلال

صورة أساسية • أما القصيدة التالية فربما كانت أقدر على توضيح
مانعنيه بعنصر التركيب :

ختم النعاس على روحى وغيبها
ومحا مخاوف البشر .
فبدت لعينى فتاة ليس تلمسها
يد السنين والقدر
فالآن قد سكنت والقوة اندثرت
ومضى زمان السمع والبصر
وغدت تدور ببطن الأرض دورتها
كالصخر والأحجار والشجر

الصورة هنا مختلفة إذ أن الموت الذى يسلب الفتاة الحركة
يهبها فى الحقيقة حركة من نوع آخر ألا وهى الحركة اللاارادية إذ أنها
رغم فقدانها القوة والسمع والبصر أصبحت تدور مع الأرض فى
دورتها اليومية دون أن يكون لها يد فى ذلك • وأما التركيب فنقصد
به أن الشاعر يبنى عددا من الصور المتداخلة يبدوها بمفارقة النوم
والصحو فهو يتبين أنه كان غائبا عن الوعي حين تصور أن الفتاة
لا يمكن أن تمسها يد السنين التى تعرفها على الأرض أى أنه لم يكن
يتصور (لجمالها أو لحبه لها) أنها فانية مثل البشر وأن مصيرها الى
الموت ولهذا فلم تكن لديه مخاوف • وهو حين يصف هذه المخاوف
بأنها مخاوف البشر أو البشرية فانما يعنى أنها الخوف من الفناء -
وهو اذن لم يكن يخاف الفناء لأنه لم يكن يتصوره أو يعمل له
حسابا ! أما الآن وقد صبحا فقد أصبح يذكره ويخشاه - وهى تيمة
جديدة تخرج من باطنها تيمة أخرى وهى صورة الموت التى ذكرناها

أى صورة الامتزاج بالأرض والدوران معها رغم فقدان الحركة والقوة .
انها صورة تربط الانسان فى النهاية بالصخور والأحجار والأشجار -
تلك الكائنات التى لا حول لها ولا طول رغم أنها تتحرك يوميا وتدور
مع الأرض فى دورتها اليومية ! فهل أصبح الشاعر يخاف هذا
الامتزاج أم أن المفارقة تقف عند حد التضاد بين حركة الأحياء وحركة
الأموات ؟ ان إثارة هذا التساؤل من خلال صورة الصحر (صنو
الحياة) والنوم (صنو الممات) هو الذى يجعلنا نصف الصورة
بأنها مركبة ، أى أنها مجموعة من المشاعر المتداخلة وقد بنى بعضها
فوق بعض .

(٢)

أما فى الأدب العربى فالواضح أننا لن نستطيع أن نوجز
ملامح القصيدة بمثل هذا التبسيط ولن نستطيع أن نلخص فى
سطور ما أفرد له الدارسون مئات الكتب . ولكن لابد من توضيح
الفارق بين القصيدة العربية الغنائية التقليدية وبين ما يسمى
بالشعر الحديث أو ما يسمى خطأ بالشعر المرسل أو حتى الشعر
المنثور . ويكفى أن نذكر أن القصيدة العربية التقليدية تتبع
أوزانا محددة أى إيقاعات كمية أى مجموعة محسوبة من الأصوات
تتكون من ضربات معدودة (أى تركيبات من حروف ساكنة وأخرى
متحركة) - بحيث نرى كل مجموعة من هذه الضربات وقد شكلت
فيما بينها وحدة إيقاعية تسمى بالتفعيلة ، وبحيث يتكون كل بيت
من عدد من هذه التفعيلات لا يتعداه ، ويتكرر نفس العدد فى كل
بيت . كما تتميز القصيدة العربية بوحدة القافية (والقافية هي
مجموعة حروف فى آخر البيت تنتهى بحرف محدد يسمى الروى

تنسب اليه القصيدة - فيقال ميمية المتبنى أورائية أبى تمام وهلم جرا) . وقد تمسك العرب بهذا الشكل وحافظوا عليه عبر القرون وهو ليس شكلا جامدا كما يظن بل انه يهيم تنويعات كثيرة في الأنغام والايقاعات أولا بسبب تعدد البحور - فهناك قراية ستة عشر بحرا (أى تكوينا ايقاعيا ينتظم عددا من التفعيلات قد تختلف فيما بينها) وثانيا بسبب ما يسمح به من الخروج على شكل التفعيلة الأصلية وهو ما يسمى بالزحاف .

ويشترك الشعر فى شتى اللغات مع الشعر العربى فى هذه الخاصية الفريدة وهى الوزن والقافية . ولكنه يختلف فى بعض اللغات وخاصة فى اللغات الأوربية الحديثة فى النمط الايقاعى الذى يتفاوت فى بعض أنواع الشعر بين بيت وبيت ، اذ قد ينتظم البيت أربع تفعيلات ويليه بيت من ثلاث - كما فى البالاد - وفى نظام القافية اذ تتغير بالتناوب بين الأبيات وهلم جرا . ولكن الشعر الأوربى الحديث لا يقوم على الموسيقى الكمية (أى القائمة على عدد الحروف الساكنة والمتحركة) ولكن على الموسيقى النبرية . والنبر هو الحدة فى نطق الصوت الذى يحدد نوع الضربة الصوتية او المقاطع . وهناك أنواع من الشعر الأوربى لاتهم بالقافية على الإطلاق مثل ما يسمى بالنظم الحالى أى الحالى من القافية - وهو ما يترجم الى العربية بالشعر المرسل . وقد اضطر الشعراء الى اللجوء الى هذا النظم فى الملاحم والمسرحيات الشعرية وذلك لصعوبة الإبقاء على قافية واحدة على مدى آلاف الأبيات .

وقد شهدت القصيدة الغربية محاولات عديدة للتجديد فى شكلها فى شتى البلاد التى فتحها العرب وخاصة فى الأندلس فنشأت أشكال جديدة مثل الموشح والدوبيت ولكن هذا لم ينل من ثبات شكل القصيدة القديمة التى تفاوتت حظوظها من الجودة

والقبول أو الانحطاط والرفض حتى عصر الاحياء - وهو عصر البارودى فشوقى وحافظ ، والذي بدأ منذ أواخر القرن التاسع عشر . أما السمات التى حافظت عليها عبر القرون فهى وحدة البيت (وهى تقابل باللغات الأوربية وحدة الكوبليه أى البيت الذى يتكون من سطرين باعتبار أن كل سطر يمثل شطرًا أو نصف بيت - كما سبق أن ذكرنا) فلم يكن العرب يحبون أن يكون معنى البيت ناقصا أو معتمدا على ما يسبقه أو ما يليه . ولهذا جاء كل بيت قائما برأسه باعتباره مستقلا فى البناء النحوى وفى المعنى . وثانيها هو تعدد أغراضها وتنوع « معانيها » بحيث تنقل السامع من فكرة الى فكرة أو من صورة الى صورة قد لا تكون متصلة بها من قريب أو من بعيد وثالثها هو وحدة الروى والقافية ورابعها هو وحدة البحر أى الإيقاع وعدم تفاوت طول الأبيات .

ولم يكن المحك فى الحكم على القصيدة أن تكون ذا وحدة شعورية أو قائمة على تجربة نفسية أيا كانت هذه التجربة ولكن أن تتسم بأحكام البناء اللغوى وأن تكون معانيها ذات قيمة أى جديدة بأن يحفظها الناس ويرددوها ولذلك انشغل النقاد العرب بقضية اللفظ والمعنى ، وكان أحد التعريفات للشعر هو الكلام الموزون المقفى الذى يدل على معنى - أى على معنى قيم . وأما المدارس النقدية فى الأدب العربى على اختلافها فتكاد تجمع على بعض الأسس التى عادة ما نقرنها بالكلاسيكية فى الأدب الأوروبى وهى باختصار أنه لكل مقام مقال (والذي يوازى مبدأ اللياقة فى النقد الأوروبى أو « ديكوروم ») بمعنى أن تتفق الصياغة مع مقتضى حال السامعين فلا تستخدم المستويات اللغوية الرفيعة فى مخاطبة جمهور من العامة ولا تستخدم العامة فى مخاطبة المثقفين ، وأن من حق المعنى الشريف اللفظ الشريف (كما يقول بشر بن المعتمر) . وثانيها أن تتسم بما وجده

الشعراء في شعر سابقهم من حيل وتراكيب بلاغية اختصر بها الشعر دون النثر (ثم انتقلت فيما بعد الى النثر) مثل الاستعارة والتشبيه والكناية وأنواع المحسنات اللفظية والبديعية من جناس وطباق وتواز وتقابل وسائر ألوان الزخرفة اللفظية . وثالثها أن تحافظ القصيدة على الشكل الموروث ارضاء للتقاليد الفنية والعرف الفني فتتعدد أغراضها وتشتمل على الحكم والمعاني التي تجرى مجرى الأمثال وأن تبتعد عن التفاصيل الواقعية الدقيقة التي قد تختلف من عصر الى عصر ومن مكان الى مكان (وهو ما يسمى في النقد الكلاسيكي بالتعميم والتجريد) .

ولكن الشعراء لم يكونوا يتبعون هذه المبادئ دائما أو يلتزمون بأراء النقاد فالشاعر العربي الأصيل كان يخرج عن التقاليد ويخرج لنا تجربته النفسية في القصيدة دونما حرج ، وكان من أثر ذلك أن تفاوت شكل القصيدة العربية ، وبرزت لنا صور مختلفة وإن كانت جميعا تتبع الأساس الأول وهو الالتزام بالبحر الواحد والقافية الواحدة وتحتزم وحدة البيت .

أما سبب الخلط في أذهان الكثيرين بين المبدعين والمقلدين فهو المنهج الشكلي الذي اتبعه النقد العربي على مر العصور إذ كان يعتبر الشعر من فنون القول ويطبق عليه ما يطبق على النثر (كالخطب والأحاديث والرسائل) من قواعد نقدية انحصرت كما سبق أن ذكرنا في قضية اللفظ والمعنى ولا داعي للافاضة في هذا الموضوع فقد تولته معظم كتب النقد العربي الحديثة (وباختصار فإن المنهج الشكلي لم يدع مجالا على الإطلاق لأي منهج نقدي آخر يمكن أن يبرز العلاقة بين المبدع وابداعه أو بين القصيدة والمتذوق ، وكانت الضحية الأولى هي المنهج النفسي الذي كان يمكن أن يلقي بالضوء على عملية « التحويل » التي ذكرناها في الفصل الأول - أي تحويل المادة

النفسية المستقاة من التجربة الشعورية الى عمل فنى هو بطبيعته ذاتى وموضوعى معا ، أى ينبع من الذات أولا قبل أن يتحول بالصور والايقاع والتركيب الى عمل موضوعى هو القصيدة .

وكانت ثورة أصحاب الديوان (العقاد والمازنى وشكرى) فى أوائل هذا القرن على أصحاب مدرسة « الاحياء » (أو النهضة أو البعث) بزعامة شوقى ، أى المدرسة التى أرادت احياء التراث العربى باحياء التقاليد المتوارثة للقصيدة العربية ، كانت هذه الثورة فى جوهرها ثورة رومانسية أكثر منها ثورة حديثة . ولم تستطع أن تضيف الى الشعر العربى نماذج جديدة تغير من مفهومنا للشعر أو تعيننا على تعديل بعض ما توارثناه عن شكل القصيدة . فجاءت أشعارهم - رغم اهتمامها الشديد بالتجربة الذاتية - تقليدية فى مبناها اذ تعتمد على وحدة البيت ، وعلى انتظام الوزن ووحدة القافية .

حتى اذا وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها وجدنا بعض المؤثرات الجديدة على الشعر الغنائى العربى وأهمها الشعر الحديث الذى كان قد نشأ وازدهر فى انجلترا وأمريكا ومدرسة النقد الحديث التى أشاعت بعض المبادئ الجديدة المناقضة للرومانسية فى انجلترا فى أوائل القرن ثم تلاها بعض الأساتذة فى أمريكا بتحليل الأعمال الأدبية القديمة فى ضوء هذه المبادئ وأهم هذه المبادئ هى ما يسمى بالتصويرية أى الاتكاء على العلاقة بين الرسم والشعر (وهو مذهب كلاسيكى قديم) بحيث تكون الصورة الحسية هى جوهر القصيدة وبحيث تختفى ذاتية الشاعر أو شخصيته تماما فى عملية التحويل الفنى أى تحويل المادة النفسية الى مادة فنية موضوعية . ومن مبادئها أيضا التخصيص بدلا من التعميم ، والتجسيد بدلا من التجريد وقد سبق القول فى هذا جميعا فى الفصل الأول .

أما الشعر الحديث الذى يسمى أحيانا بالشعر المرسل وأحيانا بالشعر الحر - فهو يتبع حقا هذه المبادئ ويضيف اليها قدرا من التجديد فى الوزن والقافية لا بد من القاء الضوء عليه . ولقد سبق الحديث عن التكوين الايقاعى المنتظم للقصيدة العربية ولا أريد فى كتاب مبسط كهذا أن أدخل القارئ فى تفاصيل البحور والقافية إذ أن لهذه كتباً خاصة تتولاها بالشرح والتحليل ، ولكن لا بأس من شرح ما نعينه بوحدة التفعيلة فى الشعر الحديث .

قلنا ان الشعر العربى يعتمد فى نظمه على الايقاع الكمى أى على عدد من « الضربات » تتكون كل « ضربة » منها من حروف متحركة وأخرى ساكنة (والسكون يعنى التسكين أو المد) ويسمى العروضيون هذه الضربات بالأسباب والأوتاد والفواصل . وسوف نوضحها بالأمثلة التالية . خذ أداة النفى « لم » انها تتكون من حرفين الأول متحرك (ولا يهم اذا كان مفتوحا أو مكسورا أو مضموما) والثانى ساكن . وهو وحده بسيطة أو ما اسميناها « ضربة » . وقس على هذا أى كلمة تتكون من حرفين الأول متحرك والثانى ساكن أو ممدود : لم - لن - فى - يا - عن - من - ان الخ فاذا جاءت كلمة أخرى تتكون من ثلاثة حروف الحرفان الأولان متحركان والثالث ساكن كانت هذه ضربة مختلفة - أضف همزة الاستفهام الى أداة النفى : (ألم) - أو الى بعض الكلمات التى أوردناها يخرج لك المثال الذى نبغيه - أعن - أفى - ألن - أمن وهكذا . ويكفى هذا القدر لتوضيح ما نريد . فاذا أتيت بمجموعة متنوعة من هذه الضربات (وقد أوردت هنا نموذجين فحسب) تكونت لديك وحدة الايقاع فى النظم العربى . مثلا يمكن أن تجد من التفعيلات

الشائعة ما يستخدم هاتين الضربتين فحسب في نمط محدد -
ضربتين من النوع الأول تليهما ضربة من النوع الثاني • ومثل هذه
التفعيلة هو (ان لم يكن) فالكلمتان الأوليان تنتميان الى الضربة
الأولى والكلمة الثالثة تنتمى الى الضربة الثانية • أو خذ تفعيلة أخرى
تضع الضربة الثانية بين ضربتين من النوع الأول - هكذا (لم يكن
فى) وهلم جرا •

التفعيلة اذن هى الوحدة الأولى أو اللبنة الإيقاعية التى يبنى
منها النظم العربى • وهى أنواع كثيرة • ويعتمد البحر فى الشعر
العربى - والبحر هو الإيقاع المحدد للبيت الواحد من الشعر - على
ثلاثة أمور أولها نوع التفعيلة اذ قد تتكون من ثلاث ضربات من
أنواع مختلفة كما رأينا فى المثال السابق وقد تتكون من ضربتين
فقط من النوع الأول (يامن) أو من النوع (الم يكن) أو منهما معا
(أتانى) وهلم جرا • وثانيهما عدد التفعيلات فى البيت الواحد
(أو فى الشطر - والشطر هو النصف) اذ قد يتكون البيت من
ست تفعيلات وقد يتكون من أربع • وثالثها التشكيلات من هذه
التفعيلات فى البيت الواحد أو فى الشطر الواحد من البيت • اذ
قد يتكون الشطر من أربع تفعيلات الأولى طويلة (يرمز لها ب ط)
والثانية قصيرة (ق) ثم تتكرر هاتان التفعيلتان معا فيكون شكل
الشطر هكذا (ط + ق) + (ط + ق) أى أن الوحدة هنا تطول
فتنتظم تفعيلتين بدلا من واحدة بل أن الشطر الواحد قد يمثل
وحدة إيقاعية كاملة اذا كان يتكون من ثلاث تفعيلات الأولى طويلة
والثانية قصيرة والثالثة مثل الأولى - هكذا (ط + ق + ط) فى كل
شطر •

وسنورد نماذج لتوضيح الفرق فى موسيقى الشطر أو البيت

نتيجة لهذه الأمور الثلاثة . أنظر أولا الى البيت التالى وردده بصوت عال لتبين تأثير قصر التفعيلة :

يانجمسى يانجمسى الأوحــد يافرحى ياعمري الأسعد

هنا التفعيلة قصيرة وتتكون من ضربتين اثنتين وهي تتكرر أربع مرات فى كل شطر (ثمانية فى البيت كله) وتحس بأن الإيقاع به شىء من السرعة . فإذا أخذنا بيتا آخر يتكون من تفعيلة أطول (تتكون من ثلاث ضربات فى العادة) وجدنا الفرق واضحا رغم أن التفعيلة لا تتكرر أكثر من ثلاث مرات فى كل شطر .

أيها الفلك على وشك الرحيل قف قمهل ! ان لى فيك خليل

وانظر ثانيا الى التأثير الذى يحدثه عدد التفعيلات على موسيقى البيت . فى البيت التالى يتكون كل شطر من ثلاث تفعيلات طويلة من نفس النوع أى من نفس البحر السابق :

يا ربى ما لأزهارك تزدى قبلما تشهد أنوار الحياة

أما فى البيت التالى الذى ينتمى الى نفس البحر أى يستخدم نفس النمط الإيقاعى أى نفس التفعيلة فانه يتكون من تفعيلتين فقط من كل شطر (أربع تفعيلات فى البيت كله) :

فى الأماسى التقينا وعلى النسم مشينا

وهذا ما يسمى العروض « مجزوءا » وتأثير حذف تفعيلتين من البيت واضح .

ثم انظر ثالثا الى نوع الإيقاع فى الأبيات التى تعتمد على تكرار التفعيلة الواحدة أو ما يسمى حاليا بالبحر الصافية . لقد رأينا هذا فى المثال الأول (يانجمسى يانجمسى الأوحــد) حيث يعتمد البحر

على أقصر تفعيلة ممكنة ، ورأيناه في المثال الثاني (أيها الفلك)
حيث نجد التفعيلة أطول بكثير . ولننظر الى مثال ثالث (من بحر
آخر) .

جن على جن وان كانوا بشر كأنهم خيطوا عليها بالابر
أو خذ مثالا من بحر رابع :

سنون تعاد ودهر يعيد لعمر ك ما في الليالي جديد
أو من بحر خامس :

رقد السحاب على الجبال ولم يزل متشاقلا متكاسلا وسنانا

ثم قارن هذه الموسيقى بموسيقى الأبيات التي تتنوع فيها
وحدة الإيقاع بحيث تتكون من تفعيلتين مختلفتين عن هذه جميعا بل
وتختلفان فيما بينهما - فالأولى قصيرة والثانية طويلة وهما تشكلان
« الوحدة » التي تتكرر أربع مرات في البيت أى مرتين في كل
شطر حسب ما رمزنا ب (ق + ط) + (ق + ط) في كل شطر :

تداركتما عبسا وذبيان بعد ما تفانوا ودقوا بينهم عطر منشم

أو خذ بيتا من بحر آخر يتبع نفس القاعدة ولكنه يستخدم
تفعيلات مختلفة - فالوحدة فيه تتكون أيضا من تفعيلتين الأولى طويلة
والثانية قصيرة هكذا (ط + ق) + (ط + ق) :

ما في المقام لذى عقل وذى أدب من راحة فدع الأوطان واغترب

ثم انظر الى التركيب (ما اسميناه بالتشكيل) - أى التركيب
التي رمزنا لها بالمعادلة ط + ق + ط في كل شطر . بحيث يكون
كل شطر وحدة إيقاعية مستقلة تتكون من تفعيلة طويلة تليها تفعيلة

أقصر منها ثم تأتي التفعيلة الأولى . وبحيث يتكون البيت كله من
وحدتين موسيقيتين فقط :

همت الفلك واحتواها الماء وحداها بمن تقل الرجاء
ومن نفس البحر :

أخرج الروض أطيب الثمرات

هات ما شئت من قريضك هات

زهرات تتيه بالغصن زهوا

وغصون تتيه بالزهرات

وقد يعمد الشاعر الى وصل الشطرين بحيث تحس بأن
الموسيقى متصلة في البيت كله :

وسهيل كوجنة الحب في اللون وقلب المحب في الخفقان .

مستيد كأنه الفارس المعلم يبدو معارض الفرسان

وهكذا نرى أن الشعر العربي يتمتع بحرية كبيرة في الإيقاع
أي في الأوزان والبحور إلى جانب ما يهيئه الزحاف (أي التعديل
في شكل التفعيلة بإسكان حرف متحرك أو تحريك حرف ساكن أو
حذفه) من حرية في الموسيقى بحيث يستطيع الشاعر أن يطوع
موسيقاه لمقتضيات الإيقاع النفسي لتجربته . فالموسيقى ليست قوالب
جامدة . وليس أدل على ذلك من الزيادة أو النقصان في الضربات في
بعض التفعيلات والتي لجأ إليها كثير من المجددين على مدى تاريخ
الشعر العربي الطويل . ولا شك أن الشراء الذي تحفل به أنغام
النظم العربي وتنوعها يتيح للشاعر المقتدر أن يبدع أشعاره في

إيقاعات متفاوتة لا أعتقد أن الشعر الأوربي يتحلى بها . فماذا فعل الشعراء المحدثون ؟

كانت أول مشكلة ولا شك هي القافية لأن الحفاظ على قافية واحدة على مدى أبيات كثيرة يستلزم جهدا مضنيا والمأما كبيرا بالمعجم العربي أى يتطلب ذخيرة من الألفاظ قد لا تتوافر للشاعر فى هذا العصر ثم هى اذا توافرت فقد تشمل على الغريب والحوشى مما لا يحسن استخدامه فى شعر موجه الى جمهور أبناء القرن العشرين .

ولذلك فقد دعا الشعراء المحدثون الى عدم الالتزام بقافية واحدة فى القصيدة وتنويعها خاصة فى الأشكال الجديدة من الشعر العربي وبخاصة فى المسرحية (وقد فعل هذا شوقي فى مسرحياته) أما المشكلة الثانية فقد رأى المحدثون ان الشكل التقليدى رغم ثراء موسيقاه يوحى بالانتظام الشديد ومن ثم فقد قالوا انه يحبس أو يقيد جميع التجارب النفسية للشاعر أيا كان شكلها فى نمط واحد من الأبيات المتساوية فى الطول والإيقاع أى يفرض عليها نسقا ونهجا مسبقا يمكن أن يؤدى الى طمس بعض المشاعر أو أن يحول دون تصويرها تصويرا دقيقا . ولذلك فقد لجأوا الى التفعيلة الواحدة باعتبارها الإيقاع الذى يمكن تكراره بحرية أى دون التقيد بعدد معين فى كل بيت مع التوسع فى الزخاف وفى حرية استخدام أجزاء من التفعيلات بدلا من التفعيلة الكاملة وقد نجح الموهوبون من الشعراء فى استخدام هذا اللون الجديد وأثبتوا قدرتهم على إبداع شعر تقليدى وشعر حديث بتففس الجودة فبرزت أسماء بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى ومحمد الفيتورى وجبلى عبد الرحمن وغيرهم من الرواد واستقبلهم العالم العربى استقبالا حافلا وعلى مدى سنوات طويلة بدا أن الشعر

العربي قد ولد ميلادا جديدا لم يشهد مثله منذ أن توفي حافظ وشوقي (١٩٣٢) - فعلا ازداد عدد الشعراء وتنوع انتاجهم من الشعر الغنائي (حسب تعريفنا له في البداية) وانضم اليهم في السبعينات عشرات على مدى العالم العربي ممن ينشرون في الصحف ويتلقف القراء دواوينهم وينتظرونها بلهفة ولا داعي بالطبع لذكر اسمائهم .

ولكن لابد من تحذير قارئ هذا الكتاب من أن اليسر الذي يتسم به الشعر الحديث خادع في الحقيقة . فالشعر الحديث موزون وان تحرر من تقسيمات الأوزان الثابتة القديمة . ولذلك لابد من ايراد بعض الأمثلة ولتكن جميعا من ديوان الراحل صلاح عبد الصبور . في ديوانه الأول « الناس في بلادى » تطالعنا بعض القصائد ذات الموسيقى المتنوعة أى التى لا تلتزم بوحدة التفعيلة وتقدم ما يوحى بالموسيقى المنتظمة التقليدية مثل قصائد (عيد الميلاد لسنة ١٩٥٤) و (سوناتا) و (الرحلة) و (الوافد الجديد) و (الاله الصغير) و (سرداب) - ولنضرب لها مثلا من قصيدة الوافد الجديد :

وأنا جاهد لغوب

أتهادى الى الأبد

نحو قصر من الرمال

وقلاع من الزبد

فى كل شطر تفعيلتان مختلفتان بحيث تتكون الوحدة الإيقاعية منهما وتكرر فى كل بيت . ولكن معظم القصائد فى هذا الديوان تعتمد وحدة التفعيلة ولناخذ مثلا قصيدة شتق زهران وقد كانت محببة الى نفس الشاعر رحمه الله (اذ أعجب بها الدكتور لويس عوض عندما نشرت أول مرة) :

وثوى فى جبهة الأرض الضياء
ومشى الحزن الى الأكواخ تنين له ألف ذراع
كل دهليز ذراع
من أذان الظهر حتى الليل يا لله !
كل هذى المحن الصماء فى نصف نهار
مد تدلى رأس زهران الوديع

الواضح أن عدد التفعيلات يتفاوت من بيت الى بيت كما يلى :
٣ - ٥ - ٢ - ٣ - ٤ - ٣ ولكن الشاعر لا يلتزم بهذه « الحرية »
فى سائر القصيدة فنجده عندما تقتضى التجربة الشعرية يحافظ
تقريبا على نفس العدد :

ذات يوم

مر زهران بظهر السوق يوما
ورأى النار التى تحرق حقلا
ورأى النار التى تصرع طفلا
كان زهران صديقا للحياة
ورأى النيران تجتاح الحياة
مد زهران الى الأنجم كفا
ودعا يسأل لطفًا
ربما سورة حقه فى السماء
ربما استعدى على النار السماء

فكل بيت يتكون من ثلاث تفعيلات فيما عدا الأول الذى يتكون من تفعيلة واحدة والثامن الذى يتكون من تفعيلتين والواضح أن القافية تختلف هنا اختلافا كبيرا عما اعتدناه فى الشعر العربى التقليدى ولا تكاد تحتاج الى تعليق .

(٤)

ولقد نجح المحدثون فى ابداع شعر غنائى حديث من عدة أنواع أهم نوع هو القصيدة التركيبية أى التى تقوم على « تعدد الأصوات » أو ما يسمى « البوليفونية » فى الموسيقى ولنشرح هذا الكلام : قلنا ان الشاعر فى القصيدة الغنائية يركز على لحظة واحدة تتجمع فيها انفعالات التجربة النفسية التى عاناها وقد كان الشعراء فى الماضى يميلون الى تجريد هذه اللحظة وتنقيتها حتى لتصبح حزنا خالصا أو فرحا خالصا أو قلقا أو املا أو شكوى الخ . وكان الشاعر فى القصيدة التقليدية يعرف ما يريد أن يقوله وينحصر جهده بعد ذلك فى عمليات الصياغة اللغوية والبناء الفنى - فهو حين يكتب قصيدة يبكى فيها عزيزا فقداه فهو يبكيه فحسب وهو حين يذكر الماضى ليتحسر عليه فهو يتحسر عليه فحسب وهذا ما نعنيه بالصوت الواحد . أما فى الشعر الحديث الذى بدأ فى أوربا فى القرن العشرين فقد أدخل الشعراء فى الشعر الغنائى أصواتا أخرى نتيجة لادراكهم أن التجربة البشرية معقدة وأن ما يسمى بالعاطفة يتضمن عدة عواطف فى الوقت نفسه ولذلك فبدلا من التنقية قدموا لنسا العاطفة فى صورتها المركبة حتى لكأننا نسمع عدة أصوات قد تتناقض فيما بينها لما يدف فى ثناياها من مشاعر متباينة . أى أن هم الشاعر أصبح ينصب على التجربة بكل ما فى عضونها من أحاسيس بدلا من تجريد احساس واحد للتعبير عنه .

ورغم الصورة التقليدية الحادة من ابتداء بالنسيب ثم تدرج الى الموضوع الاساسى أو التفرع منه فان العاطفه فيها صافية فالمدائح النبوية التى أبدعها شوقي مدائح خالصة وأشعار حافظ ابراهيم الوطنية أشعار وطنية خالصة ، وكذلك كانت خمريات أبى براس وزهديات أبى العتاهية الخ وكذلك كانت أشعار الأوربيين على مدى تاريخ الشعر الغنائى وليس فقط فى القرن الماضى (نقول هذا لأن ثورة المحدثين كانت موجهة أساسا ضد شعراء القرن التاسع عشر) . وحتى عندما يصور شوقي فى مسرحياته مشاعر الشخصيات فى المواقف الدرامية (أى التى تتبع من الصراع وتصب فيه) فانه يصفها وينقيها جريا على عادته فى الشعر الغنائى . فعندما تخاطب كليوباترا الحية التى تموت بسمها فهى تتخذ صورة الملكة الفخورة المعتدة بنفسها ولا تراودها أية مشاعر سوى الكبرياء . فهى لا تتردد ولا ترى فى الموت رهبة ولا تخشاه . ان شوقي يصورها تصويرا أسطوريا يقترب بها من أبطال الملاحم ويبتعد بها عن أبطال المأساة (أو من يسمون بالأبطال التراجيدين) . فالبطل الملحمى بطل خالص نصفه بالأسطورية لأنه يمثل فكرة ما ويرمز لمثل أعلى أما البطل المأسوى (أو التراجيدي) فهو انسان كامل تدف بين جوانحه مخاوف البشر ويخطئ مثل البشر ويخاف الموت مثل البشر ولكن كليوباترا لا تخامرها أية مشاعر من هذا النوع : انها تريد أن تموت مثلما ماتت الزباء صائحة « ييدى لا بيد عمرو » - ولذلك فان شوقي يهتم فى تصوير لحظة انتحارها بمعنى هذه اللحظة لكل انسان بدلا من استكشاف معناها للشخصية نفسها . اننا لا نشهد تجربة شعورية مركبة (انظر الباب الأول) ولكننا نشهد تجريدا لمعنى واحد من معانى التجربة الشعورية التى لم يتمثلها شوقي . والأرجح أنه كان يريد لحديث كليوباترا أن يشتمل على الحكم التى

يرردها الناس من بعده (وقد يشفى العضال من العضال) أكثر من أن يكون تصويرا وتجسيدا لأخطر لحظة في حياة ملكة - لحظة موتها . ولذلك فإن المشاعر التي يصورها حديث كليوباترا ومطلعه .

هلمى الآن منقذتى هلمى

وأهلا بالخلاص وقد سعى لى

مشاعر متجانسة - وهى تنبع جميعا من صوت واحد لا من عدة أصوات (قد تختلف فيما بينها وقد تتصارع) .

وكذلك نرى مجنون ليلى فى مسرحية شوقى فهو محب خالص يتطلع الى المستقبل أو يذكر الماضى أو يصف الطبيعة أو يتغزل ، وقد انفردت بكل عاطفة قصيدة صغيرة ينتظمها بناء المسرحية الكبير . أى أن تجربة المجنون فى المسرحية قد تحولت الى عاطفة مبسطة أو عدة عواطف مبسطة مما يرتبط عادة بتجربة الحب - سواء منها الغيرة أو القلق أو الشوق أو الوحشة الخ .

ومن قبل شوقى كان البارودى واضحا وضوح النهار فى تفرد الصوت ، وحدها على الأبيات التى تجرى مجرى الأمثال : (ومن كانت العليا همة نفسه فكل الذى يلقاه فيها محبب) وذلك فى قصيدته الشهيرة التى مطلعها :

سواى بتحنان الأغاريد يطرب

وغيرى باللذات يلهو ويلعب

وكذلك كان حافظ متفرد الصوت حين يخاطب الانجليز :

حولوا النيل واحجبوا الضوء عنا

واطمسوا النجم واحرمونا النسيما

وقس على هذا غيرهم من الشعراء المجيدين في تلك الفترة
وحتى مولد الشعر الحديث .

والواقع أن تفرد الصوت من الملامح الكلاسيكية في الأدب
العالمى ويبدو أن الشعراء المحدثين فى أوربا ابتداء من الحركة الرمزية
فى فرنسا فى القرن ١٩ وانتهاء بشعراء الحرب العالمية الأولى - وهم
الذين ثاروا على تجريدات الرومانسية وتعميماتها وتهويماتها وأرادوا
للشعر صلابة التجربة الجسدية - قد غمطوا الرومانسية حقها عامدين
أو غير عامدين إذ أن شعر التجربة وتعدد الأصوات قد ولد جقاً
وصدقاً على أيدي الرومانسيين . ولنضرب الآن المثل على تعدد
الأصوات وتأثيره فى القصيدة العربية الحديثة من ديوان صلاح
عبد الصبور :

اغنية للقاهرة

لقاك يا مدينتى حجبى ومبكاي
لقاك يا مدينتى أسايا
وحين رأيت من خلال ظلمة المطار
نورك يا مدينتى عرفت أننى غللت
الى الشوارع المسفلته
الى الميادين التى تموت فى وقدها
خضرة أيامى ..

وإن ما قدر لى يا جرحى النامى
لقاك كلما اغتربت عنك

- ١٠ بروحي الظامي
وأن يكون ما وهبت أو قدرت للفقاد من عذاب
ينبوع الهامي
وأن أذوب آخر الزمان فيك
وأن يضم النيل والجزائر التي تشقه ..
- ١٥ والزيث والأوشاب والحجر
عظامي المفتته
على ذرى الأحياء والسكك
حين يلم شملها تابوتي المنحوت من جميز مصر
٢٠ لقاك يا مدينتي يخلع قلبي ضاغطا ثقيلًا
كأنه الشهوة والرغبة والجوع
لقاك يا مدينتي ينفضني
لقاك يا مدينتي دموع
أهواك يا مدينتي الهوى الذي يشرق بالبكاء
٢٥ إذا ارتوت برؤية المحبوب عيناه
أهواك يا مدينتي الهوى الذي يسامح
لأن صوته الحبيس لا يقول غير كلمتين ..
ان أراد أن يصارح
أهواك يا مدينتي ...

٣٠ أهواك وغم أننى أنكرت فى رحابك

وأن طبرى الأليف طار عنى

وأننى أعود ، لا مأوى ، ولا ملتجأ

أعود كى أشرد فى أبوابك

أعود كى أشرب من عذابك ...

التجربة هنا هى عودة الشاعر الى مدينته « بعد شهر من التجوال » كما يقول لنا وهو يستخدم فى البداية لفظ لقاء ليوحى باللقاء بين محب وحبيبته ولكننا سرعان ما ندرك أنه لقاء عاصف (كما يقولون) فقلبه مفعم بعدة عواطف معا ينتظمها خيط «مواجهة» مدينته . والمواجهة تتم فى اطار هيكل استعارى كبير هو ما أسميناه فى الفصل الأول بالرؤية الاستعارية أو الرؤية الفنية . وتتفرع منه خيوط أفكار وصور (وهى ما أسميناها بالتييمات) تتضافر وتتقابل وتتضاد على مدى القصيدة حتى تكتمل التجربة وتكتمل معها القصيدة التى تقوم على التركيب والمفارقة كما سنرى .

يبدأ الشاعر بصورة جسورة وهى تيمة الحج . فالاستعارة الأولى تجعل من لقاء الشاعر بالمدينة لقاء مع أرض مقدسة يحس فيها بانتمائه الروحى . أى أن الحج هنا رحلة الى المصدر أو المنبع الروحى أيا كان المكان (فأينما تولوا فثم وجه الله) . والمبكى كلمة توحى بمن يسلم نفسه لله لحظات فيذكر ضعفه وينهار باكيا . أى أنه ليس بالضرورة حائط المبكى ولكنه أى مكان يحس فيه الانسان ذلك الاحساس ولكننا ما تكاد نتلقى هذه الاستعارة وقبل أن يطورها الشاعر تدخل تيمة أخرى هى تيمة الأسى والأسى هنا احساس رقيق يوازى ما يسمى فى اللغات الأجنبية « بالحزن الشاعرى » لأنه يتضمن

فى هذه القصيدة خيطا قدريا فى صورة الأغلال التى لا فكاك منها
والتى يقبل عليها الشاعر راضيا . فهو يقدم على الفور صورة مفارقة
فنية تطور هذه التيمة اذ تتحول ظلمة المطار فى عين ذهنه الى وهج
ياهر ووقدة ظهيرة تحيل الأخضر يابسا ، وفى نفس الوقت تتحول
الهجرة الحارقة الى ينبوع للروح (ينبوع الهامى) ينهل منه الشاعر
ليروى لهبته (روحى الظامى) - فهذه المفارقة أى هذا التناقض بين
الصورتين هو الذى يولد ما يسمى فى الشعر الحديث بالتوتر الفنى -
والشاعر يقبل هذين العنصرين من عناصر التجربة أى صورة النار
وصورة الماء معا لأنهما يمثلان قدره (ما قدر لى) - (قدرت
للفؤاد) .

ولكن الشاعر لا يتوقف عند مفارقة الأخضر واليابس ، اذ ما
يكاد يفرغ من صورة الينبوع - البيت ١٢ - حتى يدفع اليها بصورة
أخرى تطورها بمفارقة أخرى . فالأبيات من ١٣ - ١٩ تقدم لنا
صورة موت يفضى الى حياة ، يستعين فيها الشاعر بأسطورة ايزيس
وأوزوريس ، فبعد أن تقطعت (تفتت) أوصاله وبعثت جمعتها
ايزيس (حين يلم شملها تابوتى) بعد رحلة طويلة فى النيل .
واستخدام الأسطورة شائع فى الأدب العالمى ويعتبر من الطرائق
الفنية المألوفة باعتباره لونا من الاستعارة . ولكن هذه الاستعارة
ليست مقصورة على الموت والحياة فهى توحى بالتوحد بين الانسان
وطنه وذوبانه فيه (وأن أذوب آخر الزمان فيك) كما تجعل
من القاهرة رمزا لكل مصر . وهذه الأسطورة الاستعارية هى التيمة
الثالثة التى تتفرع من التيمتين الأوليين .

ومن البيت ٢٠ حتى ٢٣ يصور الشاعر مشاعر لا يدرك كنهها
هو نفسه ولا يجد لها الا ما يسميه النقاد بالفورة الانطباعية أى
تقديم عدد من الانطباعات السريعة اللاهثة المتلاحقة التى ما تلبث

أن تهدأ وتخمد - فنحن نواجه فجأة لحظة خوف رهيب - لحظة رعب لا يفهمها الشاعر نفسه فيحاول أن يجد لها تفسيراً في تشبيه غريب لا يعدو أن يكون تعقيداً لأنه ليس أقل غموضاً منها (كأنه الشهوة والرغبة والجوع) - واستخدام المجردات هنا استخدام رومانسي ولكنه في نطاق التشبيه يحدث تأثيره لأنه يمثل محاولة من الشاعر لإدراك كنه هذا الاحساس الغامض . وسريعاً ما تهدأ الثورة وتتحول الى دموع !

ولكننا منذ البيت ٢٤ وحتى نهاية القصيدة ندخل مرحلة جديدة - أولها صورة المحب الذي فاض به الحب حتى جعله يغفر كل شيء بل ولا يلجأ الى لغة الألفاظ على الإطلاق . ان الدموع في آخر الجزء الثالث من القصيدة تتحول هنا الى دموع انفعال باطني فالصوت يحتبس والحلق يشرق بالبكاء دون أن يبكي . وتكرار كلمة « أهواك » هنا تأكيد لهذا الحب غير المفهوم فالشاعر لا يعرف سر هذا « الهوى » لأنه يرى في الواقع صوراً تتناقض معه وكان ينبغي أن تلفيه - ولذلك تقدم لنا الأبيات الأخيرة لمسات واقعية من حياة الشاعر وما فعلته المدينة به ومع انتهائها تكون المفارقة الأخيرة قد اكتملت - وهي مفارقة الحب الذي لا مبرر له وهو الحب الذي يوحى الشاعر بأنه الحب الصادق ، كأنه حب الأم أو الأب ، ولا شك أن صورة الوطن مرتبطة بهذا الحب الفطري الذي لا يمكن فهمه أو تبريره .

القصيدة لا تقدم اذن صورة واحدة للمدينة أو للشاعر التي تنتاب من عاد اليها بل عدة صور وكلها تقوم على التناقض ويؤدي بعضها الى بعض داخل نسق شعوري موحد حتى أننا لا نستطيع أن نحذف منها أي جزء دون أن تختل التجربة . وهذه التيمات المتعددة هي التي تكون الحان القصيدة التي تتفارق فتتناغم ومن ثم تمثل ما أسميناه بتعدد الأصوات . وتمثل القصيدة أيضاً ما انتهت إليه

الاستعارة على أيدي الشعراء المحدثين إذ لم تعد صورة يستعان بها على الإيضاح أو تستخلص للزخرفة ولكنها أصبحت جزءاً لا يتجزأ من التجربة الشعرية التي تمثل أساس التجربة الشعرية .

ويتضح من هذه القصيدة أيضاً ما انتهى إليه الشعر الحديث من الإصرار على وحدة القصيدة بدلاً من وحدة البيت - فالأبيات هنا متداخلة مترابطة من ناحية المبنى والمعنى . أما القافية فهي غير موجودة بالمعنى التقليدي ولكن لها وجوداً من نوع آخر لأنه يعتمد على الوظيفة الجديدة التي تقوم بها في الشعر الحديث . فالقافية تربط البيتين الأولين اللذين يضمنان التيمتين السائدتين في الجزء الأول من القصيدة - وبعد ذلك لا يستخدم الشاعر أى قافية ليؤكد الوحدة اللغوية في الجملة التالية الممتدة من البيت الثالث حتى البيت السابع . إذ أن القافية كان يمكن أن توقف القارئ دون مبرر عند آخر البيت أى في منتصف العبارة ولا شك أنه يستعين على هذا أيضاً ببحر يسير أقرب ما يكون إلى الحديث العادى (غير الموزون) أو النثر حتى يصرف انتباه القارئ إلى الصورة الشعرية . ولكنه يعود إلى القافية في الأبيات ٧ - ٨ - ١٠ - ١٢ لتوحيد صورة المفارقة في أن يكون اللقاء هاجرة وينبوع ارتواء ومصدر الهام في الوقت نفسه - وهلم جرا .

ولا بد قبل أن نختم هذا الفصل أن نقول إن الشعر الحديث ليس ولا يمكن أن يكون بديلاً عن الشعر العمودى - وتعدد الأصوات ليس بديلاً عن الصوت الواحد . إذ أن صدق التجربة النفسية الذى يضمن صدق التجربة الفنية ممكن فى أى شكل يختاره الشاعر والشكل يصنعه الشاعر ويختص به مثل الأسلوب . فهو ابن للتجربة الفنية ، وإذا كان الشكل الجديد يتيح للشاعر مزيداً من الحرية فى تصوير تجربته النفسية وإخراجها فإنه قد جمد على أيدي كثير من الأدباء

والقلدين الذين يستقون تراثهم وتقاليدهم الفنية من الشعر الحديث
لا من تراث العربية الخاقل . وهذا يفسر قلة عدد الممتازين من الشعراء
العرب اليوم فإذا افترضنا أن ثمة مائة ممن يجيدون كتابة الشعر
الحديث في مصر فلن نجد من بينهم عشرين يتميزون ويبرزون بأصالتهم
وصدقهم الفني - وهو عدد جد قليل في بلد تتكلم العربية وتكتبها
وتدرس بها وتقرأ - ويزيد عدد سكانها على الأربعين مليوناً . وينطبق
نفس المنطق على من يكتبون الشعر التقليدي . فالشاعر انسان موهوب
حباه الله طاقة فذة على الاستجابة للتجربة والأحاسيس البشرية وموهبة
نادرة على استخدام اللغة لبلورة هذه التجربة وتلك الأحاسيس فإذا
لم يتوافر له في صباه اتقان اللغة التي يكتب بها واكتمال عدته الفنية
لم يستطع أن يخرج لنا شعراً أصيلاً واقتصر على التقليد والمحاكاة
وكم من حساس موهوب قعد به ضعف آله عن الترقى في درج الشعر
الحقيقي .

الباب الثالث

النشر

القصة القصيرة

(١)

عندما تذكر القصة ينصرف الذهن الى القصة القصيرة باعتبارها النوع الأكثر شيوعا في بلادنا اذ توسع الصحف والمجلات ابوابها لها ؛ وهي قصيرة حقا ومن ثم تتيح للقارئ أن يقرأها بل ويستمتع بها في وقت يختلسه من مشاغل الحياة من حوله . ولكن القصة القصيرة ليست في الحقيقة سوى فن أدبي حديث لم يعرفه أجدادنا الأولون رغم أنهم عرفوا صوراً كثيرة من الفن القصصي كان أقدمها - كما رأينا - هو الملحمة - وكان مع الملحمة فنون كثيرة من الشعر القصصي اندثر معظمها ولم يبق الا البالاد الذي سبق الحديث عنه - وربما قليل من الرومانسيات التي تولاها الأدباء في عصر النهضة رانكبوا عليها تشذيباً وتهذيباً حتى فقدت معظم خصائصها الأولى . وربما كان للعرب فن من الشعر القصصي لم يصل اليتنا - ولكن عنصر السرد الذي تشتمل عليه بعض القصائد القديمة مثل المعلقات يدل على ذلك وان لم يرجحه .

ولنبداً في البداية فنسأل ما المقصود بلفظ قصة ؟ المعنى الاشتقاقي واضح فهو من قصص الأثر أي تتبع المسار من ثم رصد

الأحداث . ولا شك أن العرب قد عرفوا نوعا ما من القصص التي تناقلها الرواة - وربما تضمنت الخرافات والأساطير حتى اذا أتى الاسلام كانت الكلمة قد اكتسبت معناها المألوف واستخدمها القرآن فى المعنى الأول (وقالت لأخته قصيه) والمعنى الثانى (ولما جاءه وقص عليه القصص) معا . ولكننا منعرض للون من القصص لا يكتب شعرا بل يكتب نثرا فمتى ولد هذا الفن ؟ ربما كان المنشأ مرتبطا بالمعنى القديم فى كل اللغات والذي ينحصر فى رواية الأحداث التي وقعت - أى أنه ارتبط بالأخبار والسير . والكلمة بعد فى اللغات الأوروبية مرتبطة بالتاريخ وتعود فى أصلها الى الكلمة التي تعنى التاريخ باليونانية) . ولكننا نناقش هنا أدبيا لا يتناول التاريخ ولكن يقدم أحداثا متخيلة - أحداثا لم تقع مطلقا وان كان من الممكن أو من المحتمل أن تقع - فمتى بدأ هذا الفن النثرى ؟

فيل أن نحاول الاجابة على هذا السؤال - لابد أن نجمل ما سبق أن قلناه من خصائص ذات أهمية بالغة على بدايتها أولها أن القصة فن أدبي منشور ، وثانيها أنه يتناول أحداثا لم تقع ونالها أنها تتضمن أو تقوم على السرد أى متابعة عدد من الأحداث .

أما متى ولد هذا الفن النثرى فالواضح أنه لم يولد مرة واحدة ولكن سبقته صور متعددة تشترك فى هذه الخصائص الثلاث - فالمحاكاة الشعرية صورة من الصور الأولى ، والأسطورة صورة أخرى ، وقس على هذا النوادر والملح والطرف - وخاصة المختلقة منها - والأمثال (أى الحكايات الرمزية التي ربما اندثرت فلم يبق منها الا العبرة أو المثل) وحكايات الطير والحيوان وهلم جرا . فالإنسان ينزع بطبعة الى القص ، وهو يحسول اسباغ معنى على الأحداث اليومية أو يحاول أن يمنطقها أو يجد بينها رابطا يجعل منها سلسلة متصلة الحلقات . كما يحاول أن يجعل من حياته

قصة او عدة قصص ، ويحاول أن يربط بين هذه القصص وبين الشاعر والأفكار التي يستخلصها من حياته ، فإذا وجد الأديب ذو الخيال النصب استطاع أن يبدع أحداثا مشابهة أو مناقضة للأحداث التي تمر به أو التي سمع بها بحيث ترضى لدى السامع (أو القارئ فيما بعد) هذه الرغبة إلى إدراك المعنى وبحيث تشبع نهمه إلى رؤية الأحداث التي تجسد مشاعره وأفكاره .

وقبل أن نمضي لأبد من تلخيص العنصرين اللذين عرضتهما الفقرة الأخيرة وهما (رابعا) منطق التسلسل للأحداث والربط بينها و (خامسا) اسباغ المعنى على الأحداث أو النزوع إلى استخلاص معنى منها .

ولكن الفن القصصى المنشور لم يكن ليبدأ إلا مع بداية فن النشر الأدبي الذي اقتصر في البداية على كتابة الأخبار والسير ، وكتابة الرسائل وكتابة الخطب . أى أنه كان مرتبطا بالواقع والتاريخ . ولذلك خاف الكثيرون من الأدباء من اللجوء إلى الخيال خشية أن يشك الناس في صدق رواياتهم للأخبار ، وكانوا إذا أرادوا كتابة قصة حيالية زعموا أنها قد وقعت حتى لا يرفض الناس روايتهم فيصبحوا سندا غير معتمد . ولهذا كثر ما يسمى بالكذب وكثرت الروايات الكاذبة أو ما أسماه الدكتور طه حسين أيضا بالنحل - أى الروايات المنحولة وهي التي ألفت فيما بعد ثم نسبت إلى قائلين لم يقولوها أو فاعلين لم يفعلوها وربما كانت البداية الحقيقية هي المقامة - مقامات الحريري وبديع الزمان - إذ أنها حققت لأول مرة في النشر العربي شرط الخيال الذي يقبله القارئ باعتباره خيالا (أو ما يسميه كولريديج « الامتناع الإرادى عن التكذيب » أى أن تمتنع طائعا مختارا عن تكذيب ما تسمع) .

ولكن القصص الشعبي في العالم العربي قد ازدهر دونما

ضابط أو رابط ، واتخذ صوراً مختلفة وأثر في العصور الوسطى على الفن القصصى في أوروبا فازدهرت الحكايات الشعبية وإن لم يحفظ لنا التاريخ منها الكثير (لأنها مكتوبة أو مؤلفة نثراً والنثر لا يمكن في الذاكرة مثل الشعر) . والأرجح أن قصص ألف ليلة وليلة العربية التي ذاعت لدينا في القرن العاشر الميلادي لم تتخذ صورتها الحالية حتى عصر النهضة ومن هنا جاء تأثيرها الكبير على الفن القصصى في أوروبا الذي اتخذ في بدايته صورة الحكاية البسيطة . ولكن مع انتشار الطباعة والقراءة والكتابة بدأت القصة المنشورة تأخذ مكانها إلى جانب القصة الشعرية بل بدأت تحل محلها وبدأ الشعر القصصى يتراجع ، وبدأ الشعراء يركزون على الشعر الغنائي والشعر الدرامي .

أما القصة القصيرة بصورتها الحديثة فلم تولد إلا مع الصحافة التي ازدهرت في القرن التاسع عشر وببالات على أيدي (ادجار الن بو) الأمريكي الذي عمل ناقداً صحفياً وكاتباً طول حياته . وتعريفه للقصة القصيرة مشهور ولا بأس من تلخيصه وشرحه قبل أن نمضي إلى سائر ملامح القصة القصيرة فأول ما يقوله (بو) (وكان ذلك في معرض نقده للقصص التي كتبها هكتورن بعنوان حكايات تروى للمرة الثانية) هو أن القصة ينبغي أن تكون قصيرة حقاً أي ألا تستغرق أكثر من ساعتين في قراءتها (من نصف ساعة إلى ساعة أو ساعتين) - ولكن هذا التحديد الزمني قديم والتحديد الحديث (الذي يذهب إليه معظم النقاد) هو أن يتراوح طولها بين خمس صفحات وثلاثين صفحة - فإذا قصرت عن خمس صفحات صارت « أقصوصة » - وهو نوع أدبي ذاع في بلادنا مثلما ذاع في العالم مع الصحافة والإذاعة - وإذا زادت عن ثلاثين صارت رواية قصيرة . ولكن هذا التحديد أيضاً غير

دقيق وكثيرا ما تطول القصة عن ثلاثين صفحة وتحتفظ بكل الخصائص المهمة للقصة القصيرة . فما هي هذه الخصائص ؟

ان أهمها على الاطلاق في رأى (بو) هو وحدة الانطباع أو وحدة التأثير أى أن يكون لها تأثير واحد مهما تنوعت عناصر المادة التي تتناولها أى أنها تقترب فى هذا من الشعر الغنائى الحديث اذ أن القصيدة الواحدة تقدم انطباعا عاما واحدا مهما تعددت أصواتها وذلك لنفس السبب وهو أن القصة القصيرة - كما يبين (بو) فى تعريفه - تعالج موقفا واحدا لفرد واحد أى لشخصية واحدة - والشاعر يمكن ان يكون هذه الشخصية أو أن يبس القصة على الشخصية التي يتحدث بلسانها . وتركز القصة القصيرة مثل القصيدة الغنائية على لحظة زمنية واحدة رغم كل السرد الذي تتضمنه وتلك هي لحظة التنوير أى اللحظة التي يكتمل فيها معنى القصة . ولكن القصة تختلف عن القصيدة اختلافا جوهريا وهي أنها عادة ما تقوم على ما جرى العرف على تسميته بالحدث الواحد أى الفعل الواحد - والفرق بين الحدث والحادثة هو الذي يميز القصة القصيرة عن الحكاية - فكيف ذلك ؟

الحدث أو الفعل فى القصة القصيرة فعل انساني و ارادى مثلما هو الشأن فى الدراما أما الحادثة فيمكن أن تكون فعلا لا اراديا أو من صنع المصادفة أو الأقدار - أى أنه اذا صدم سائق سيارة بسيارته رجلا عن طريق الخطأ كانت هذه حادثة أما اذا تعمد أن يصدمه سواء صدمه فى الحقيقة بعد ذلك أم لا كان ذلك حدثا أو فعلا . ولكن لماذا نضع هذا التفريق (رغم أن المعنى الاشتقاقى للكلمتين فى العربية لا يوحى به) ؟ السبب هو أن الإرادة تستخدم فى القصة القصيرة وسيلة للكشف عن جانب من جوانب الشخصية بل أن الحدث هو الوسيلة الأولى للقصة . وقبل أن نمضى فى

توضيح ذلك يجمال بنا ايجاز الملامح التي حددناها في سياق هذه المناقشة واضافتها الى الملامح الخمس السابقة) وهي سادسا :
القصر سابعا وحدة الانطباع ثامنا وحدة الفاعل الفرد ووحدة الموقف واللحظة - تاسعا قيامها على الفعل أى الحدث عاشرا الكشف عن جانب من جوانب الشخصية فى لحظة التنوير .

اما كون الحدث الوسيلة الأولى للقصة فمعناه أن كل قصة ينبغي أن تشتمل على موقف انساني يتطور نتيجة لفعل ارادى - وقد يتكون الفعل من حركة مادية أى عمل ملموس وقد يتكون من حركة نفسية أى اعتزام وقصد يتطور حتى يصل الى لحظة التنوير . وأما الموقف الانساني أو تعريف الموقف فى الفن عموما فهو تواجد عدة قوى مادية أو معنوية تتجاذب وتتصارع - ويكون حل هذا التجاذب أو الصراع رهنا بالفعل الإرادى . ولذلك نجد أن أشد القصص تماسكا أى أشدها احكاما من ناحية البناء هي تلك التى تتحرك فيها الأحداث أو الوقائع تبعاً لقوى الانسان لأن هذه القوى هي التى تربط بين أجزائها وتهبها فى النهاية معنى موحدا - أى وحدة الانطباع التى تحدثنا عنها .

(٢)

والواقع أن هذا التحديد للملامح القصة القصيرة قاصر فهو ينطبق على النوع الأدبى الذى نشأ فى القرن التاسع عشر فى أوروبا وأمريكا ولم يعرفه العرب . والقصة القصيرة الحديثة قد تنوعت أشكالها حتى أصبح من الصعب رصد شكل ثابت لها . فإذا كانت الملامح السابقة تنتمى الى الشكل الكلاسيكى المنضبط والذى يقترب كثيرا من الدراما ويمكن أن نطبق عليه ما نطبق على المسرح الكلاسيكى من وحدات الخ - (أو ما يسمى بالقواعد الأرسطية -

نسبة الى أرسطو) . فان ثمة أنواعا أخرى من القصص القصيرة التي تتمتع بمستوى فنى رفيع وتحتوى على نظرات نفسية ثاقبة تثرى الوعي وتمتع الحس الجمالى دون أن تصدق عليها كل هذه الملاحظات .

عناك مثلا ما يسمى بالقصة الصورة - أو الاسكتش . وفيها ينحصر هم الكاتب فى تصوير لقطة من لقطات الحياة لاستشفاف معنى باطن قد تمر به العين ولا تراه ، وتتكىء هذه القصة على الوصف والتحليل وتبلغ ذروتها حين يكتمل اظهار المعنى الذى يرمى اليه الكاتب ، كما تراوح بين وجهات النظر بحيث تظهر لنا الواقع من عدة زوايا تتقابل أو تتضاد ولكنها تلتقى فى النهاية عند لحظة التنوير - بل ان هذه اللحظة نفسها قد تكون مجرد اشارة وقد يوحى بها الكاتب دون أن يفصح عنها بحيث تبدو لنا النهاية مفتوحة اى أن القصة تبدو لنا دون نهاية .

وهناك أيضا ما يسمى بقصة الشخصية أى القصة التي يصور فيها الكاتب شخصية انسان فرد دون حاجة الى موقف حاضر ودون حاجة الى فعل حاضر ، ويمكن أن يكون تصويره نفسيا خالصا يعتمد على تيار الشعور أى على الأفكار التي تطوف برأسه دون انقطاع والأحاسيس التي تخامرهم على مدى فترة زمنية محدودة بحيث تبرز لنا من خلال تحليل الشخصية وجهة نظر محدودة للكاتب أو فكرة أو موقف يزيد من وعينا أو يثرى مشاعرنا . وتعتمد مثل هذه القصة عادة على التحليل والغوص فى أعماق النفس البشرية أكثر من اعتمادها على الوصف الخارجى والحركة الخارجية .

وربما كان أحدث نوع قصصى هو القصة الرمزية - وهذه تختلف عن القصة الرمزية التقليدية (أى القصص الدينى أو قصص الطير والحيوان) فى أنها تقدم حدثا واقعيا فى الظاهر ولكنه

يتعدى معناه الواقعي ليوحى بمعان أخرى قد تتعدد بتعدد القراء .
فالرمزية هنا تعنى قدرة الحدث أو الأشياء والشخصيات التي
تعالجها القصة على تخطي حدود معناها الظاهر لترمز إلى أشياء
أخرى دون أن ينال ذلك من المعنى الأصلي للحدث . وعادة ما تدور
مثل هذه القصة حول تيمة إنسانية شائعة (الرحلة - البحث -
اللقاء الخ) وعادة ما تكتسى هذه التيمة في ثنايا القصة معاني
جديدة تخرج بها عن نطاق الواقع وتفسح المجال لمشاعر القراء
وأفكارهم - وعادة أيضا ما يكون نسيجها - أي الوحدات أو الخيوط
التي تنسج منها - غير محدد اللون مما يقترب به أحيانا من التجريد
رغم صلابته الرمزية وتجسيده .

وتوضيحا لذلك سنورد ثلاثة نماذج من القصص الحديثة .
أولها للقصص الأمريكي لانجستون هيوز (المتوفى عام ١٩٦٧)
وهي تصور النوع الكلاسيكي الذي حددنا ملامحه أولا ، والثانية
للكاتبة البريطانية الشهيرة فيرجينيا وولف (المتوفاة عام ١٩٤١)
وهي تمثل القصة الصورة وتتداخل مع قصة الشخصية في اتكائها
على تيار الشعور - ومن ثم فهي تمثل نوعا نادرا من القصة
القصيرة ، والثالثة للكاتب العربي الكبير نجيب محفوظ مد الله في
عمره وهي تمثل القصة الرمزية خير تمثيل .

« شكرا يا مدام »

كانت سيدة ضخمة وكانت تحمل حقيبة يد ضخمة تحتوى على كل شئ عدا المطرقة والمسامير ! وكانت الحقيبة تتدلى من كتفها بحزام جلدى طويل . وبينما كانت تسير وحدها والساعة تقترب من الحادية عشرة مساءً اذ جرى صبي خلفها وحاول اختطاف حقيبتها . وانقطع الحزام حين شده الصبي من الخلف ولكن ثقل الصبي وثقل الحقيبة معا أفقدها توازنه وهكذا فبدلاً من أن يولى الأدبار بأقصى سرعة (كما كان يتمنى) ، وقع على ظهره فوق الرصيف وارتفعت قدماء فى الهواء . والتفت السيدة الضخمة وركلته ركلة مباشرة فى مؤخرته - وكان يرتدى سراويل جينز زرقاء - ثم انحنت وأمسكت بتلابيب الصبي قابضة على فتحة قميصه وظلت تهزه حتى اصطكت أسنانه .

وقالت السيدة : « ولى ! جيب الشنطة يا ولد ! حطها هنا » . كانت لا تزال تمسكه لكنها انحنت حتى تتيح له أن يأتى بحقيبة يدها ثم قالت : « هيه .. مانتش مكسوف من نفسك ؟ »

كانت لا تزال تمسكه بتلابيبه - ورد الصبي « فعلا » .

وقالت السيدة « عملت كده ليه ؟ »

وقال الصبي : « ماكنش قصدى »

وقالت - « كذاب ! »

كان بالطريق عدد من المارة فتطلع البعض الى ما يجرى وظل البعض واقفا .

وقالت السيدة - « اذا سبتا ، حتجري ؟ »

ورد الصبي - « طبعاً »

وقالت السيدة - « يبقى موش حاسيبك » . وظلت قابضة على قميصه .

وهمس الصبي « حقك على يا مدام أنا آسف . . »

- « كده كده ! ووشك وسخ ! أنا عايزه أغسل لك وشك !
مافيش فى بيتكم حد قال لك تغسل وشك ؟ »

ورد الصبي - « لا »

- « يبقى لازم يتغسل الليلة » وانطلقت السيدة تسير فى الشارع وهى تجر الصبي المذعور خلفها .

كان يبدو فى الرابعة عشرة أو الخامسة عشرة . ضعيف البنية ، نحيفاً معروفاً ، ويرتدى حذاء من الكاوتش وسراويل جينز زرقاء .

وقالت المرأة - « لو كنت ابنى كنت علمتك الصبح من الغلط .
خلينى بس أغسل لك وشك الليلة . انت جعان ؟ »

وقال الصبي وهى تجره خلفها - « لا . . بس لو سمحتى
سيبينى » .

وقالت السيدة « أنا كنت ضايقتك فى حاجة وأنا باعدى ع
الناصية ؟ » .

وقالت السيدة - « ومع ذلك احتكيت أنت بى ! اذا كنت
فاكر ان الاشتباك ده حيتفك بسرعة تبقى غلطان . حتشوف !

وسساعة ما أخلص منك مش حتقدر تنسى مدام لويلا بيتس
واشنطن جونز » .

وبدا العرق يتصبب من جبهة الصبي وبدأ يحاول التملص من
قبضتها . وتوقفت السيدة جونز وجذبتة بعنف حتى أصبح أمامها
ثم أطبقت يدها على رقبتة واستمرت في جره في الطريق . وعندما
وصلت الى منزلها دفعت الصبي الى الداخل فعبرا الصالة ووصلا
الى غرفة ضخمة في مؤخرة المنزل بها مطبخ صغير . وأضاءت
النور وتركت الباب مفتوحا . وتناهدت الى أسمعاع الصبي أصوات
ضحكات وأحاديث السكان في المنزل الضخم - كل في غرفته -
وقد ترك بعضهم الباب مفتوحا فأدرك الصبي أنهما ليسا وحدهما
في المنزل . وكانت السيدة ما تزال تطبق على رقبتة في وسط
الغرفة .

قالت - « اسمك ايه ؟ »

وأجاب الصبي - « روجر »

« طيب ياروجر . روح الحوض الى هناك ده واغسل
وشك » . وأخيرا أخلت سبيله : ونظر روجر الى الباب ، ثم نظر
الى السيدة ، ثم الى الباب ، ثم اتجه الى الحوض .

- خلى الحنفية مفتوحة شوية لحد الميه ما تسخن . نده
أدى فوطه نظيفة » .

وقال الصبي وهو ينحنى على الحوض « انتسى حتودينسى
السجن ؟ » .

وقالت - « مش بوشك الوسخ ده ! ما قدرش أوديك أى حته !
حاجة عجيبة ! أنا راجعة البيت أحضر لقمة أكلها تقوم تخطف

شنطتى ! يمكن انت كمان لسه ما اتعشتش - والوقت متأخر
قوى - مش كده ؟ »

وقال الصبى : « ما فيش حد فى بيتنا » .

وقالت - « يبقى حنتعشى سوا . أنا واثقه أنك جعان -
والا كنت جعان لما حاولت تخطف شنطتى »

وقال الصبى - « كنت عايز أشتري جزمه شاموا زرقا »

وقالت السيدة لويلا بيتس واشنطن جونز « والى يعوز
جزمه شاموا زرقا يقوم يخطف شنطتى ؟ كان حقك تطلبها منى ! »

وقال الصبى - « أفندم ؟ »

وتطلع اليها الصبى والماء ما زال يتساقط من وجهه . وتوقف
الحديث برهة طويلة - برهة طويلة جدا . وبعد أن جفف وجهه
وقف حائرا لا يدري ما يصنع فجفف وجهه مرة أخرى ثم استدار
كأنما يتساءل فى نفسه عن الخطوة التالية : ورأى الباب مفتوحا :
انه يستطيع أن ينطلق اليه عبر الردهة ويجرى ويجرى - انه
يستطيع أن يجرى ويجرى ويهرب ! كانت السيدة تجلس على
الأريكة التى تستخدم سريرا . وبعد قليل قالت : أنا كمان كنت
صغيرة وياما اشتبهت حاجات ما قدرتش اشتريها !

وتلا ذلك صمت طويل . وفتح الصبى فمه ثم قطب جبينه
دون أن يدري وغمغمت السيدة ثم قالت « كنت فاكرنى حاقول
أن أنا ما حاولتش أخطف الشنط . . مش كده ؟ غلط ! مش ده
الى كنت حاقوله » . وتوقف الحديث . وحل الصمت ثم عادت
تقول « أنا كمان عملت حاجات كثيرة ما قدرش أقول لك عليها يا . .
ابنى - ولا حتى أقولها لربنا ولو انه عارفها طبعا . اسمع ! انت

تستنى شوية هنا لحد ما أحضر حاجة ناكلها - وخذ المشط ده
وسرح شعرك كده عشان يبقى شكلك معقول » .

وكان فى ركن آخر من الغرفة موقد صغير وثلاجة صغيرة
يحجبهما ستار . ونهضت السيدة جونز واختفت خلف الستار
ولكنها أفلعت عن مراقبة الصبى (خشية الهرب) كما تركت
حافضة نقودها على الأريكة ولم تعد تلتفت اليها . ولكن الصبى
قد حرص على أن يجلس فى ركن الغرفة البعيد قائلا فى نفسه انها
يمكن اذا شاءت أن تراه فى مكانه هذا بطرف عينها . لم يكن وانقا
أن السيدة يمكن ألا تثق فيه - ولم يكن يريد ألا يكون أهلا
لثقة الآن .

وسألها الصبى : « مش عايزة حاجة أجيبها لك من الدكان ؟
لبن والا حاجة ؟ » وأجابت « ما اظنش ! الا اذا كنت أنت عايز
لبن حلو ! أصلى حاعمل كاكاو ، باللبن الى فى العلبة دى » .

وقال الصبى « مش بطلال » .

ووضعت السيدة على النار بعض الفاصوليا المطبوخة باللحم
لتسخينها اذ كانت باردة فى الثلاجة ثم صنعت الكاكاو وأعدت
المائدة . ولم تسأل المرأة الصبى عن مكان اقامته أو أهله أو أى
أسئلة أخرى قد تسبب له حرجا . ولكنهما تقدما للطعام وجعلت
تقص عليه طرفا من أخبارها - فقالت انها تعمل فى صالون تجميل
بأحد الفنادق وأن العمل يستمر حتى ساعة متأخرة ، ووصفت له
عملها بالتفصيل قائلة ان الصالون ترتاده السيدات من جميع
الأشكال - ذوات الشعر الأشقر وذوات الشعر الأحمر والاسبانيات .
ثم قطعت نصف فطيرتها التى دفعت فيها عشرة سنتات وقدمته له

وقالت - « كل كمان يا بنى »

وبعد انتهاء الوجبة نهضت وقالت : « ودلوقتى - اسمع !
خذ العشرة دولار دول واشترى لك جزمة شاموا زرقا . والمرة
الجاية ! اياك تغلط وتنشل شنطتى والا شنطة حد تانى ! فاهم ؟
الجزمة الى تشتريها بفلوس حرام حتولع رجليك . يالله !
أنا لازم أستريح دلوقت . اتفضل ! ياريت من هنا ورايح تعقل
وتبطل الشقاوة يا بنى » .

وتقدمت أمامه عبر الردهة الى الباب الأمامى وفتحته له .
« تصبح على خير ! وبلاش شقاوة يا ولد ! - قالت له ذلك وهى
تنظر الى الطريق .

وأراد الصبى أن ينطق بكلمات أخرى - غير « شكرا يامدام » -
الى السيدة لويلا بيتس واشنطن جونز ولكنه لم يستطع عندما
استدار ونظر خلفه الى السيدة الضخمة الواقفة بالباب . وبصعوبة
خرجت من فمه كلمة « شكرا » قبل ان تغلق السيدة الباب .
ولم يرها الصبى بعد ذلك أبدا

تنمى هذه القصة القصيرة - كما قلنا - الى النوع الكلاسيكى الذى تتوافر فيه جميع الملامح التى ذكرناها عند التعريف بهذا الفن الأدبى الحديث فهى فى نطاق الطول المحدد وهى تسرد حادثة خيائية لها دلالة والحدث أو الفعل فيها واحد متطور من موقف ابتدائى الى لحظة تنوير وهى تهبنا انطبعا واحدا فى النهاية . وأهم من هذا كله هو ما اهتم به النقد الشكلى من أنها مبنية مثل الدراما على فعل ارادى يؤدي الى نتيجة ومن ثم فلها بداية هي الموقف ولها وسط وهو ما يسمى بالتعقيد ولها نهاية وهو ما أسميناه بلحظة التنوير - أو لحظة الفك أو الحل (بالنسبة للتعقيد) وهى تتمتع بالتركيز فى الزمن والمكان ولا تزيد فيها الحادثة عن واحدة ومن ثم فيها وحدات الزمان والمكان والحدث . أما البداية (أو الموقف) فهى الحادثة الارادية (الفعل أو الحدث) أى محاولة اختطاف الحقيقة من السيدة فى الطريق العام ويبدأ التعقيد أى تشابك الخيوط النفسية التى يطرحها الكاتب حين تتبين السيدة أن وجه الغلام فى حاجة للماء والصابون لأننا نتبين من هذه الملاحظة التى يتضمنها الحوار بداية « الاتصال » بين السيدة وبين الصبى وهو الذى ندرك أهميته حين تفلت من فمها عبارة « لو كنت ابنى » . أى أن « الاتصال » هنا (وهى تستخدم كلمة احتكاك وكلمة اشتباك) يتيح لعاطفة مكبوته لدى السيدة أن تفصح عن نفسها سواء كانت عاطفة الأمومة أم الوحشة أو العزلة فهى عاطفة محبطة وهى تخرج هنا الى الحياة نتيجة الحدث . أى أن الموقف قد تطور من جداث مادي ملموس الى حادث معنوي نفسي

نتطلع اليه من خلال الحوار وسير الأحداث في التعقيد أو الوسط .

ومع سير الأحداث على مستوى التفاصيل الدقيقة نعرف المزيد عن طبيعة هذه العاطفة المحببة لدى السيدة - ونعرف أيضا طاقة الحب المكبوتة لديها ونزعتها الكامنة « للاتصال » أو الاحتكاك والاشتباك - وهي نزعة لا تتحقق الا بفضل هذا الطارق الغريب - كما نعرف المزيد عن هذا الصبي حين يطرح الكاتب خيوطه النفسية هنا لتلتقي مع العاطفة المحببة للسيدة فهو يواجه الاختيار بأن يجرى ويهرب أو يمكث ولكنه رغما عنه يحس بصدق عاطفتها فيحجم عن ذلك مؤقتا بل انه أصبح يريد أن يكون أهلا للثقة .

وتكتمل الخيوط النفسية في اشتباكها ساعة الطعام حين تقص عليه السيدة طرفا من أخبارها ، ويتم الاتصال في لحظة نحس معها أننا شهدنا العاطفة المحببة وقد خرجت الى الوجود وذلك حين تقدم اليه المبلغ الذي يريده لشراء حذاء (الشاموا) الأزرق . في هذه اللحظة فقط يكتمل معنى القصة اذ يعود الصبي الى الطريق وربما عاد الى « الشقاوة » مرة ثانية ، وتعود السيدة الى غرفتها وعزلتها ووحشتها . ولكن التجربة قد اكتملت وتم الاتصال !

وربما تساءل القارئ عن معنى « التعقيد » هنا وهل هو مواز لما يسمى بالعقدة أو « الحبكة » في لغة النقد الشائعة . ولذلك فقبل ان نمضي في تقديم الأمثلة وشرحها ينبغي أن نذكر أن الحبكة في أبسط صورها هي ضبط التسلسل بين الأحداث بحيث يؤدي كل فعل الى الفعل الذي يليه بالضرورة ، وبحيث يظل القارئ متطلعا الى معرفة ما سيحدث بعد كل حادثة . وسوف نتاح لنا فرصة أخرى لشرحها عند الحديث عن الرواية .

بيت مسكون

أيا كان وقت استيقاظك فسوف تسمع صوت اغلاق باب ما •
كانا يسيران من غرفة الى غرفة ، وقد تشابكت أيديهما ، فرفعان
هذا الشيء ويفتحان ذلك حتى يتأكدا - كانا زوجا من الأشباح •
قالت « تركناه هنا » • وأضاف هو « وهنا ايضا » •
وغمغمت « فى الطابق العلوى » وهمس « وفى الحديقة » • وقالا معا
« لابد من الهدوء والا أيقظناهم » •

ولكنكما لم توقظانا • كلا فالمرء عادة ما يقول « انهما يبحثان
عنه ولذلك يفتحان السبّارة » ثم يمضى فى القراءة - صفحة
أو صفحتين - وأحيانا ما يقول واثقا « لقد وجداه الآن » ويوقف
القلم الرصاص على الهامش • وأحيانا يتعب من القراءة فينهض
ويذهب ليتأكد بنفسه • ان المنزل خاو تماما والأبواب مفتوحة
ولا تسمع الا هديل الحمام والرضى يفيض منه ، وهدير النورج
وهو يدور فى المزرعة القريبة « لماذا أتيت الى هنا ؟ كنت أريد أن
أعثر على أى شىء ؟ » كانت يداى خاويتين • « ربما كان فى الطابق
العلوى » كان التفاح فى غرفة السطح • وهكذا أهبط مرة أخرى •
ما تزال الحديقة ساكنة كعهدهما ، غير أن الكتاب قد تسرب بين
نصال الكلا •

ولكنهما قد عثرا عليه فى غرفة الجلوس • لا يستطيع أحد
أن يراها ويدت فى زجاج النافذة صورة التفاح وصورة الورود •
وكانت الأوراق تبدو خضراء فى الزجاج • فاذا تحركا فى غرفة

الجلوس استدار التفاح فبدا جانبه الأصفر . ومع ذلك فانه يعد لحظة واحدة - اذا فتح الباب - يبدو مبعثرا على الأرضية ومعلقا على الجدران ومدلى من السقف - ماذا ؟ كانت يداى خاريتين . ومر ظل بلبل على البساط - ومن أعماق آبار الصمت استمدت الحمامة البرية هديل صوتها . « أمان أمان أمان » كان نبض المنزل يدق فى رفق . « الكنز الدفين ، الغرفة . . » وتوقف النبض . أكان هذا هو الكنز الدفين ؟

وبعد لحظة خبا الضوء . هناك فى الحديقة اذن ؟ ولكن الشجرات قد نسجت ثوبا من الظلام حول شعاع حائر من أشعة الشمس . كان الشعاع الذى أردته يتوهج دائما خلف الزجاج وهجا رهيفا رفيقا باردا وقد غاص تحت السطح . وكان الموت هو الزجاج ، وقد حال بيننا الموت اذ جاء أولا الى المرأة منذ مئات السنين فتركت المنزل وأغلقت كل النوافذ ، وأظلمت كل الحجرات . وترك هو المنزل وتركها واتجه شمالا واتجه شرقا ورأى النجوم مقلوبة فى سماء الجنوب . ثم عاد يطلب المنزل فوجده مهجورا تحت المرتفعات . « أمان أمان أمان » كان نبض المنزل يدق فى سرور . « الكنز لك » وتزأر الريح فوق الطريق . وتميل رؤوس الأشجار وتنحنى على الجانبين وتسقط أشعة القمر فتثير رذاذا وتسيل هائمة فى المطر . ولكن شعاع المصباح يسقط مباشرة من النافذة . وتتوهج الشمعة وهى ثابتة ساكنة . ان الشبهحين يجولان فى المنزل ويفتحان النوافذ ويتهامسان حتى لانسيتيقظ وهما ينشدان السعادة .

تقول « كنت أنام هنا » ويضيف هو : « قبلات بلا حصر » . « نصحو فى الصباح والفضة بين الأشجار » - « فى الطابق العلوى - » ، « وفى الحديقة » - « وعندما يأتى الصيف » -

و « موسم الثلوج فى الشتاء » - ويتراعى صوت اغلاق الأبواب
على البعد ، خافقة برفق كأنها نبضات القلب •

ويقتربان ثم يتوقفان فى مدخل الباب • وتسكن الريح
وينزل المطر كاللجين على الزجاج • وتعشى أعيننا ، ولا نسمع
الخطوات الى جوارنا ، ولا نرى المرأة وهى تنشر عباءة الأشباح التى
ترتديها • وتحيط يداها هو بالفانوس لتحضى اللهب من الهواء •
ونخرج أنفاسه قائلة « انظرى • انهم نائمون • والحب على
شفاههم » وينحنيان وقد رفعا مصباحهما الفضى فوق رؤوسنا ونجلا
ينظران إلينا نظرة طويلة وعميقة • ويتوقفان طويلا بينما تهب
الريح مباشرة على المصباح فيميل اللهب قليلا • وتمر أشعة القمر
الطليقة على الأرضية والجدران ثم تلتقى فتصبغ الوجهين المائلين -
الوجهين المتفكرين - الوجهين اللذين يتفحصان النائمين بحثا عن
السعادة الخبيثة •

« أمان أمان » - ويدق قلب المنزل فى فخر • ويتأوه هو
« سنوات طويلة » ولقد وجدتنى مرة أخرى • وتغمغم هى « هنا •
نائمة ، أو وأنا اقرا فى الحديقة أو أضحك أو أخرج التفاح فى
غرفة السطح • هنا تركنا كنزنا - » ثم ينحنان ثم يشع نورهما
فيرفع الأجنان من فوق عيوني • « أمان أمان أمان ! » ويدق نبض
المنزل دقا عنيفا • وأستيقظ وأنا أصبح - « أهذا اذن كنزكما
الدفين ؟ النور فى القلب » •

رغم قصر القصة الشديد الذى يجعلها من ناحية الطول أقرب الى الأقصوصة فإن بها الملامح الأساسية التى تحدثنا عنها باستثناء « الحدث » ، أو الفعل بالمعنى الذى أوردناه والشخصية بالمعنى المفهوم . فنحن هنا أمام حالة نفسية ممتدة على الصفحات الثلاث أو الأربع ، حالة الاحساس بوجود روحى بعد هذه الحياة وهو الوجود الذى يتمثل إبان هذه الحياة فى طاقة الإنسان على الحب والتماسك - أولا على المستوى البشرى أى بين البشر وثانيا على المستوى المادى أى مع الطبيعة والأشياء فبطل القصة (أو بطلتها) يعيش فى بيت مسكون وهو لا يعرف الا القليل عن هذا البيت وعن أصحابه (وهذه المعلومات توردتها الكاتبة فى سطور معدودة) ولكنه يعرف أن ثمة كنزا دفينا فى المنزل لا يستطيع أحد أن يحدد كنهه . وفى ليلة ما - وهى الليلة التى يغلبه فيها النعاس تصفو روحه فتقترب من أرواح الموتى فيحس بأنهما مازالا يغشيان هذا البيت وأنهما يعمرانه بحبهما - وفى لحظة يكتمل المعنى فى نفسه فيستيقظ وقد أدرك معنى الكنز الدفين . الا وهو النور الذى يضئ القلب . نور الحب .

وفى مثل هذا النوع من القصص لا يتبع السرد حبكة معينة أى تيارا منطقيا من الأحداث ولكنه يتبع الحركة النفسية للشخصية حتى تبلغ ذروتها . فالإكتشاف الأخير هنا والذى نسميه لحظة التنوير ليس إكتشافا ماديا أو موضوعيا ولكنه إكتشاف نفسى -

أى أن الذروة هى اكتشاف البطل لفكرة ما داخل نفسه - وقد تكون صحيحة أو كاذبة - وهى فكرة أقرب ما تكون الى الأفكار الشاعرية أى التيمات التى سبق الحديث عنها فى الشعر الغنائى . ولذلك فهى لا تعيننا على فهم الشخصية باعتبارها فردا منفردا ولكنها تلقى الضوء على حالة نفسية قد يمر بها الانسان فى أى زمان ومكان .

وهكذا فهذه القصة التى وصفناها بالقصة الصورة تجتمع فيها معظم سمات القصة القصيرة وأهمها وحدة الانطباع وتوحد الموقف والبطل واللحظة والمكان . وهى بعد هذا تنتقل بنا من حال النوم والأوهام الى لحظة يقظة رمزية أى لحظة انتباه الى الفكرة الأساسية ، وان كانت القصة تختلف فى معالجتها للحدث أو الفعل لأنها تنقلنا الى داخل النفس ، وتضحى بمنطق التسلسل المعروف فى سبيل إبراز الدلالة - أو المعنى الكلى الذى سبق أن أسميناه بالمعنى الفنى - أى المعنى الذى تبلوره التجربة .

وإذا كان القارئ العربى سوف يشكو من الغموض فيها - خاصة ازاء استخدام الضمائر (حتى أنه لن يتيقن من صورة البطل وهل هو واحد أم اثنان ؟ وهل النائمون اثنان أم أكثر ؟ وهل الشبحان يرمزان لروحيهما ؟ وما مدى صدق العلاقة بين الاحياء والأموات ؟) - فلا بد أن أؤكد له أن القارئ الأجنبى أيضا يشكو من هذا الغموض وسوف تلقى بالضوء على أسبابه فى باب الرواية عند الحديث عن فرجينيا وولف والرواية النفسية وتيار الشعور :

أما القصة الثالثة فهي « زعبلاوى » للكاتب الكبير
نجيب محفوظ وهي منشورة ضمن مجموعة دنيا الله - ومتاحة في
المكتبات والأسواق لمن يريد الاطلاع عليها . وأهم ما فى هذه القصة
هو أن الحدث أو الفعل يتم على المستوى الواقعى من البداية
للهاية . ومع ذلك فهو يتضمن مستوى آخر رمزيا . فما هو
الحدث أولا ؟

ان بطل القصة رجل مريض استعصى مرضه على الأطباء فمضى
يطلب الأولياء والصالحين وقد سمع عن رجل صالح اسمه الشيخ
زعبلاوى له قدرة على مساعدة الناس على التغلب على همومهم
وأمرضهم . ويمضى به البحث من مكان الى مكان والناس
يؤكدون له أنه كان موجودا فى الماضى ويحكون له عن المعجزات التى
كان يبدئها ، وبالتدريج يهتدى الى شخص أكد الناس له معرفته
بالزعبلاوى - وهو الحاج ونس الدمهورى . وفى جلسة مع هذا
الونس يضطر بطل القصة الى شرب الخمر (رغم أنه لا يشرب)
فيفيب عن الوعى ويرى حلما كأنه الجنسة . وعندما يفيق يسأل
الحاج ونس عن زعبلاوى فيقول له انه كان هنا وانه « عطف عليك
فراح يبلل رأسك بالماء لعلك تفيق » ويحاول بطل القصة العثور
عليه ثانيا بملازمة ونس ولكن الشيخ لا يحضر ويرتاده الشك
أحيانا فيساوره اليأس ثم يحاول اقناع نفسه بصرف النظر نهائيا
عن التفكير فيه . قائلا « كم من متعبين فى هذه الحياة لا يعرفونه
أو يعتبرونه خرافة من الخرافات . فلم أعذب النفس به على هذا

البحر ؟ » وينهي القصة قائلا : « ولكن ما أن تلج على الآلام حتى
أعود الى التفكير فيه وأنا أتساءل متى أفوز باللقاء . ولم يشننى عن
موقفى انقطاع أخبار ونس عنى وما قيل عن سفره الى الخارج
للاقامة . فالحق أننى اقتنعت تماما بأن على أن أجد زعبلاوى . .
نعم على أن أجد زعبلاوى . »

الحدث اذن هو عملية البحث الدائبة عن شخص له قوى روحية
مسلم بها . ولكن هذا لا يؤدي الى نتيجة مادية أى أن البطل لا يجد
زعبلاوى ولا يراه رأى العين - وأقرب ما يراه منه حلم الجنة الذى
رآه حينما نام أو غاب عن الوعي . ولكن النهاية التى تبدو
« مفتوحة » ليست كذلك فى الحقيقة . فاستمرار البطل على استمرار
البحث مبنى على اقتناعه بوجود ضرورة العشور عليه . وهذا
الاقتناع الذى ينبع من الايمان هو ما انتهى اليه البطل . أى أن لحظة
الاقتناع تتوج الجهد الذى كان يتردد بين اليأس والأمل وبين
الانكار والتصديق . ولكن الحدث الحقيقى فى القصة لا يقتصر على
هذه النهاية التى تقيسها بالمقاييس التقليدية : الحدث الحقيقى هو
الحركة الرمزية الباطنة فى عملية البحث .

الواضح أن الكاتب يرفع منذ البداية « معنى » زعبلاوى الى
مستوى الرمز بأن يلقى بعبارات متناثرة هنا وهناك وسط الحوار
قد تضع دلالته على القارئ المتعجل . فلننظر الى هذه العبارات
ولنعرضها فى سياقها الزمنى فى القصة : يقول أبوه عن زعبلاوى
« فلتحل بك بركته . . ولولاه لمت غما » - ويقول البطل عن مرضه
« أصابنى الداء الذى لاداء له عند أحد ، وسدت فى وجهى السبل
وطوقنى اليأس . . وتساءلت لم لا أبحث عن الشيخ زعبلاوى . »
ويقول المحامى عنه « كنا نراه معجزة » . ويقول عنه بائع الكتب
القديمة زعبلاوى ؟ ياسلام ! والله زمان . كان يقيم فى هذا الربع

حقا عندما كان سالحا لاقامته ... ولكن أين زعبلاوى اليوم
ويقول عنه شيخ الحارة : « على أى حال فهو حى لم يمت ولكن
لا مسكن له .. وربما صادفته وأنت خارج من هنا على غير ميعاد ،
وربما فضيت الأيام والشهور بحثا عنه دون جدوى .. انه يحير
العقل .. » ويقول عنه الرسام « أين هو اليوم .. هو حى بلا زيب
.. وبفضله صنعت أجمل لوحاتى ويقول عنه الموسيقى « ترى
أين أنت يا زعبلاوى . فى وجهه جمال لايمكن أن ينسى . زارنى
منذ مدة . قد يحضر الآن . وقد لا أراه حتى الموت » . ويعلق على
عذاب البطل قائلا « هذا العذاب من ضمن العلاج » ثم يعلق على
صنعة الموسيقى قائلا ان زعبلاوى « هو الطرب نفسه . وصوته
عند الكلام جميل جدا ، ما أن تسمعه حتى ترغب فى الغناء وتهيج
أريجية الخلق فى صدرك » . ويسأله البطل « وكيف يشفى من
المتاعب التى يعجز عنها البشر ؟ » ويجيبه « هذا سره » .

هذه الاشارات ترفع من زعبلاوى كما قلنا الى مستوى الرمن
أى أنه لايصبح مجرد شخص أو ولى من أولياء الله الصالحين بل
يصبح ممثلا لقدرة الله التى تحيا أبدا . فهو جميل الطلعة والصوت
وهو « معجزة » وهو « خلاق » فى الفن وفى الحياة الخ . ولكنه
لا يقتصر فى القصة على الايحاء بهذا المعنى رغم غلبته ووضوحه
فهو على أحد المستويات يمثل الأمل الذى يحيا أبدا فى صدور
الأحياء ويحضهم على البحث الدائب عن السعادة (التى يرمز لها
الشفاء من الأمراض) فالأمل حى لم يمت وهو ملهم الفنانين والأحياء
على السواء ، واستمرار بطل القصة فى البحث عن زعبلاوى يمثل
الأمل الذى يتوهج فى صدره بعد أن « طوقه اليأس » فى البداية

ان مجرد اقتناع البطل بوجود زعبلاوى يهبه أمل الاستمرار فى
الحياة . وعلى مستوى أبعد يمثل زعبلاوى قوة الماضى السحرية
التي تشد الناس اليها فى ذكرياتهم فزعبلاوى مرتبط دائما بكان

وكنا - وبلاسترحام على الماضى - « والله زمان » ، « كان أمره سهلا
فى الزمان القديم » « كان ياما كان » ، « الدنيا تغيرت » - وهلم
جرا ولكنه فى نفس الوقت المجهول الذى يشد كل هؤلاء اليه على
اختلاف مستوياتهم الفكرية والاجتماعية - فهو القوة المجهولة التى
نقصدها عندما يدهمنا المجهول ، وبطل القصة بعد لا يعرف طبيعة
دائه وأقصى ما يقول عنه انه الداء الذى لا دواء له عند أحد -
ومعنى هذا أن له دواء ولو لم يكن عند أحد من الناس ! ربما كان
لديه حر هذا الدواء ؟ ربما استطاع اذا استبطن ذاته وغاص فى
أعماق نفسه أن يصل الى الشفاء ؟ ان لحظة النوم أو الغياب عن
الوعى تكشف لنا هذا المعنى الأخير :

« حلمت باننى فى حديقة لا حدود لها ، تنتشر فى جنباتها
الأشجار بوفرة سخية فلا ترى السماء الا الكواكب خلل أغصانها
المتعانقة ويكتنفها جو كالغروب أو كالغيم . وكنت مستلقيا فوق
هضبة من الياسمين المتساقط كالرذاذ ، ورشاش نافورة صاف
ينهل على رأسى وجبينى دون انقطاع . وكنت فى غاية من الارتياح
والطرب والهناء وجوقة من التغريد والهديل والزقزقة تعزف فى
أذنى . وثمة توافق عجيب بينى وبين نفسى ، وبيننا وبين الدنيا
فكل شئ حيث ينبغى أن يكون بلا تنافر أو اساءة أو شذوذ وليس
فى الدنيا كلها داع للكلام أو الحركة . ونشوة طرب يضج بها
الكون . ولم يدم ذلك الا لفترة قصيرة فتحت بعدها عيني . »

هل يمكننا أن نقول ان هذه الرؤيا تمثل المعنى الأول - المعنى
الدينى - باعتبار أنها الجنة بقدر ما تمثل المعنى الرمزي الأخير
وهو صفاء النفس نتيجة للتوافق ؟ واذا لاحظنا أن البطل يجعل من
نفسه كائنا مستقلا عن ذاته (فهو يقول أنا ونفسى - وبيننا وبين
الدنيا أى بينى أنا ونفسى من ناحية وبين الدنيا من ناحية أخرى)
وجدنا أن رمزية التوافق واضحة ولا يمكن الشك فيها .

ولا شك أن القصة القصيرة من هذا النوع لن تلقى بالا إلى رسم الشخصية أو تصوير الإنسان الفرد . فنحن نشهد هنا لحظة وعي واحدة أو لحظة شعورية واحدة قد تأتي هذا الإنسان أو ذاك . والناس من حول البطل مجرد أسماء أو نماذج وسلوكهم نمطي - وهذا تقتضيه طبيعة القصة الرمزية . فالبطل الحقيقي هو فكرة زعبلوى أى فكرة وجود هذه الطاقة المعنوية التى ينشدها الإنسان وقد يدركها فى أحلامه ولكنها تغيب عنه حين يصبحو - حين يواجه دنيا الواقع .

الرواية

(١)

إذا كانت القصة القصيرة فنا صعبا فالرواية أصعب الفنون الأدبية على الإطلاق وذلك لنفس الأسباب التى تجعلها تبدو سهلة وهى غياب الضوابط الشكلية أو التقاليد الثابتة التى تسهل على الكاتب مهمته . فلا هى تكتب نظاما مثل الشعر ولا هى مقسمة الى فصول ومشاهد تخضع لاعراف سائدة مثل المسرح . فالكاتب يسرد الأحداث دون أن يقيد الزمان ولا المكان ودون أن تحده حدود الطول ولا القصر ! كما أنه ليس مقيد اليدين ازاء الوصف والاستطراد وعدد الشخصيات - فهو يستطيع أن يقدم أى عدد من الشخصيات وأن يتعدى وحدة الانطباع فيخلق العديد من الانطباعات وهلم جرا . أى أن الرواية الحديثة هى الفن الأدبى المنشور الذى حل محل القصة الشعرية الطويلة (وبخاصة الملحمة) عندما نشأت المدن وتحول الأدب من الشكل المسموع الى الشكل المقروء نقول أن الرواية بالمعنى الحديث صعبة لأنها تبدو سهلة !

ولكن ما ملامح الفن الروائى بصفة عامة ؟ فلتبدأ منذ البداية كما نفعل دائما ونقول انها قصة طويلة تتوافر فيها الخصائص

الخمس الأولى التي ذكرناها بالنسبة للقصة القصيرة وهي انها فن أدبي منشور ، وهي خيالية (أى تختلف عن كتاب التاريخ مهما كان فيها من حقائق تاريخية) ويستخدم الكاتب فيها السرد (بدلا من التعبير عن مشاعر آنية كما يحدث في الشعر وبدلا من الحوار كما هو الحال في المسرح) ، وتخضع الأحداث فيها (سواء الأفعال الارادية البشرية أم الحوادث القدرية) لأنواع من المنطق أو التسلسل سواء كان تسلسلا زمنيا أم خاضعا لقانون العلة والمعلول وسواء كان السرد يتبع خطا متقدما في الزمن أم متعرجا يتردد بين الماضي والحاضر ، وهي تحاول إبراز المعنى الكامن في هذه الأحداث البشرية ودلالاتها . ثم نزيد على ذلك سمة أساسية في الرواية هي الشخصية - أو مجموعة الشخصيات التي تبني عليها الرواية والتي بدونها لا يمكن أن يكون للأحداث معنى ولا يمكن أن يكون ما أسميناه بالحبكة أو العقدة . (وسوف نفصل الحديث فيما بعد في هذا الموضوع الأخير لأنه أهم ما اختلفت فيه الرواية الحديثة عن الرواية في القرن التاسع عشر) .

أما موضوعات الرواية - والتي تغرى بعض النقاد باعتبارها أساسا لتقسيمها الى أنواع مختلفة فتكاد لا تحصى اذ أثبتت الرواية قدرتها على التكيف والتطوع والتطور بحيث أصبحت قادرة على معالجة أى موضوع وأثبتت قدرتها على البقاء في عالم يواجهها فيه منافس قوى هو السينما وأخيرا التليفزيون (فالفيلم السينمائي أقرب الفنون المرئية الى الرواية وقد اجتذبت السينما بالفعل عددا من كتساب الرواية ، كما أن حلقات التليفزيون أو ما يسمى بالمسلسلات وما يسمى في الغرب « أوبرا الصابون » (لأن أوائل المنتجين كانوا من أصحاب شركات الصابون الذين استغلوا رواج المسلسلات للإعلان عن بضائعهم) ، هذه المسلسلات تمثل صورة حديثة للفن الروائي وإن انحط مستوى معظمها الى حد بعيد فنحن

نواجه كل يوم كتابا جديدا للرواية وما زالت الرواية فنا تتجدد حياته بتجدد أساليبه وموضوعاته - رغم ما نسمع من حين لآخر عن اقتراب موعد اختصار هذا الفن الأدبي !

(٢)

أما التقسيمات فلا تهمنا كثيرا ويكفى أن نلقى نظرة سريعة على أهم الأنواع التي تم تصنيفها حتى نتبين ذلك : رواية الرسائل أي التي تكتب في صورة وسائل مبادلة بين الشخصيات بحيث تتضمن الرسائل وصفا للأحداث والأماكن والمشاعر من وجهات نظر متفاوتة ، والرواية العاطفية أو الأخلاقية أي تلك التي تربط بين صدق العاطفة والخلق القويم انطلاقا من أن قدرة الإنسان على الاحساس الصادق العميق تعني أن له وازعا من ضمير وأنه من ثم إنسان فاضل ، وهكذا تعلى هذه الرواية من شأن الفضيلة وتحارب الرذيلة وذلك بمكافأة الخير ومعاقبة الشر في النهاية . والرواية القوطية أو رواية الغموض والرعب الرومانسي وهي التي ازدهرت في أواخر القرن ١٨ وأوائل القرن ١٩ وتوسلت بأجواء العصور الوسطى من القلاع المهجورة والبيوت المسكونة بالأشباح ويكثر فيها سفك الدماء وتكثر الحوادث المفزعة تجسيدا للمواجهة مع عالم المجهول والأقدار المتربصة بالإنسان . والرواية التاريخية أي الرواية التي تصور فترة تاريخية حقيقية بأحداثها الرئيسية وبعض شخصياتها المعروفة بعد أن يحول الكاتب هيكل المادة التاريخية أو ما هو معروف يقينا منها إلى واقع حي بكل تفاصيله وذلك لاستقراء المعنى الذي يريده أو لاستبلاغ معنى جديد يهب حياة جديدة في نطاق الحاضر لا في سياق الماضي . الرواية الدعائية التي تكتب ترويجا لفكرة ما وفيها

يركز الكاتب على الفكرة ويعيد تشكيل المادة الواقعية حتى تبرز محاسن الفكرة أو مساوئها - وقد تختفى الفكرة إذا أحكم الكاتب صنعة الرواية فلا تطل علينا الا من خلال الأحداث والشخصيات ولكنها (أى الفكرة) تظل هى الهدف الأول الذى يبرز لنا فى النهاية .

والرواية الاجتماعية أى الرواية التى تصور المجتمع فى مكان محدد وزمان محدد عادة يكون وطن الكاتب وعادة يكون الزمان هو الحاضر وعادة يركز الكاتب على إبراز العلاقات الاجتماعية وتحليلها ابتداء من الأسرة وانتهاء بالمجتمع الكبير الذى يعيش فيه .

والرواية النفسية أى الرواية التى تركز على الحركة النفسية للشخصيات وتحلل انفعالاتهم ودوافعهم غوصا وراء ما يختفى فى غياهب النفس البشرية من عوامل قد تخفى على الفرد نفسه وذلك على ضوء مكتشفات علم النفس الحديث . والرواية البروليتارية وهى الرواية التى تولى من شأن طبقة العمال وتضفى عليهم من الجمال والجلال ما يرتفع بهم الى مستوى أبطال الأعمال الأدبية الكبرى . والرواية الوثائقية وهى الرواية التى تأثرت بالعلوم الحديثة وبخاصة بالبرامج الاخبارية فى التليفزيون والتى تهتم بتقديم الحقائق الخاصة بقضية من القضايا فى قالب روائى ومن ثم فهى تتطلب من الكاتب دراسة طويلة وبحثا مستفيضا وعادة ما يستمد القارئ متعة من هذه الحقائق لا تقل (ان لم تكن تزيد) عن استمتاعه بالرواية باعتبارها فنا أدبيا خالصا . والرواية الشعبية والتى يسميها البعض رواية الـ « ساجا » (أى الملحمة الشعبية) أو « رواية السرد الزمنى » وهى تستمد جذورها من التقاليد والأعراف القائمة سواء فى الريف أم فى الحضر وتمتد فى الزمان وعادة ما تتابع الأحداث فى أسرة ما أو فى عدة أسر

مترابطة عبر السنين والأجيال دون فواصل زمنية والرواية البيكاريسك أى رواية مغامرات البطل فى المجتمع بهدف تصوير الشرائع الاجتماعية التى تشهد مغامراته . والرواية المفتاح وهى الرواية التى نشأت فى فرنسا فى القرن السابع عشر والتى تتخذ أبطالها من بين المشاهير بعد اخفاء أسمائهم وقد أسميت كذلك لأن « المفتاح » اللازم للتعرف على هؤلاء لا يقدم فى الرواية ولا يعرفه القارئ الا بعد ان ينتهى من القراءة وأقرب رواية من هذا النوع الى ذاكرتى هى كنيسة الكابوس للكاتب الانجليزى (توماس لف بيكوك) والتى كتبها فى أوائل القرن التاسع عشر ليسخر فيها من أبطاله الذى يمثلون معاصريه من الشعراء الرومانسيين (كولويدج) و (بيرون) و (شلى) . ثم الرواية الضد (أو ما يترجم أحيانا بالارواية) وفيها يعمد الكاتب الى كسر عنصر الإيهام أو التصديق حتى يجعل القارئ واعيا طول الوقت بأنه يقرأ فلا يندمج مع الشخصوص والأحداث . وبطبيعة الحال يكسر الكاتب أيضا كثيرا من الأصول الفنية للرواية . ولا يفوتنا أن نشير الى أنواع من الرواية لم يعترف بها النقاد باعتبارها أدبا رفيعا رغم شيوعها وانتشارها واستحقاقها للدراسة مثل الرواية البوليسية ورواية الاثارة ، ورواية المغامرات وأخيرا رواية الخيال العلمى (مثل غزو الكواكب الخ) .

وقد قلت ان هذه التقسيمات لا تهمنا كثيرا لأنها تتداخل مع بعضها البعض ولأنها تعتمد فى الغالب على التصنيف حسب الموضوع لا حسب الشكل (اذ باستثناء رواية الرسائل تعتمد جميع الأنواع الأخرى على السرد مع فقرات تطول أو تقصر من الحوار) وأما التداخل فواضح من تعريفاتنا المقتضبة لكل نوع فالرواية النفسية يمكن أن تشمل عدة أنواع أخرى اذا نزعنا الى تحليل الشخصيات على أسس نفسية بل ان بعض النقاد يذهبون الى أن ثمة أنواعا مركبة

مثل الرواية النفسية التاريخية التي يميل الكاتب فيها الى تحليل الحادثة التاريخية على أسس نفسية ، كما يذهب البعض الى جمع عدد من الأنواع في باب واحد اذا كان تم مبرر مثل غلبة الفكرة - ولذلك يدرجون الرواية البروليتارية والرواية الدعائية ورواية القضية في باب رواية الفكرة - وهكذا فقد تناول رواية القضية فكرة مناقضة للرواية البروليتارية تماما اذ ربما ذهبت الى الحط من شأن العمال واعلاء شأن أصحاب العمل - على سبيل المثال - ولكنها تشترك في الحقيقة معها آخر الأمر في أنها تقوم على فكرة تبغى الترويج لها بدلا من أن تقوم على تجربة انسانية تتخطى حدود الفكرة الآنية أى الفكرة التي ولدت في زمن ما وربما اختفت أو تلاشت معالمها بعد انقضاء هذه الفترة . وربما اشترك نوعان في بعض الخصائص الشكلية واختلفا في الموضوع أو في المادة الانسانية فرواية البيكاريسك تشترك مع رواية المغامرات في هيكل بنائها ولكنها تختلف من حيث هدف الكاتب اذ ينزع في الأولى الى تصوير المجتمع في عصره وربما قصد في الثانية الى التركيز على المثل العليا التي ينشدنها بطل المغامرات - وبنفس المعيار نجد أن البيكاريسك تشترك مع الرواية الاجتماعية في جانب واحد مثلما تشترك معها الرواية الشعبية فيه وهلم جرا .

ولا يعنى ذلك أنه ليس ثمة أسس أخرى للتقسيم اذ يستطيع الناقد اذا ربط بين الرواية والفنون الأخرى في عصره أو بين الرواية وأحداث العصر أن يستن سنا أخرى وقد رأينا من النقاد من يجمع بين الروايات الاجتماعية التي تركز على العلاقات العاطفية من حب وكراهية وغيرة وطموح وانتقام وما إليها على مستوى قلب الفرد الواحد وبين الروايات القوطية التي تزخر بالأحداث الغامضة واجواء العصور الوسطى والمشاعر الملتهبة التي تخسرج في إطار أحداث الرعب والفرع وذلك استنادا الى أن النوعين يمثلان النزعة

الرومانسية أو صورتين من صور الرومانسية يجمع بينهما رفض
الأسس القائمة للمجتمع « العاقل » وأنماط السلوك المتعارف
عليها - أى أن النوع الأول يكسر هذه الأنماط بالولوج فى عالم
الاحساس والمشاعر الدفاقة فى قلب الفرد والنوع الثانى بكسرها
بإثارة كل ما هو غير معقول بل وكل ما هو غير موجود ! وقد استدل
النقاد على هذا بأقبسال القراء على النوعين معا وفى نفس الوقت ،
وبأن النوعين قد كتبوا فى فترة الثورة الرومانسية فى بداية القرن
التاسع عشر فى أوروبا .

(٣)

ولا أعتقد أنه من المفيد فى كتيب مثل هذا ان نرصد تطور
الفن الروائى فى العالم عبر العصور اذ لن يفيد القارئ العربى
شيئا . . ولكن يجرى بنا أن نشير الى أن المصريين القدماء قد عرفوا
هذا الفن فى الألف الثانى قبل الميلاد وبالتحديد فى عهد الأسرة
الثانية عشرة اiban الدولة الوسطى فى مصر القديمة . وقد وصلت
الىنا نصوص كتبت عام ١٢٠٠ قبل الميلاد (أو ما يقرب من ذلك
التاريخ) يمكن أن نطلق عليها اسم الرواية وأشهر ما ترجم منها
الى اللغات الأوربية وذاع بل وتحول الى فيلم سينمائى عى رواية
سنوحى (وكان اسم الفيلم « المصرى » وهناك روايتان أيضا كتبتا
فى نفس الفترة ، وليس لدينا من الأدلة ما يثبت استمرار هذا
الفن فى العصور التالية اذ أن النصوص قد ضاعت وأصبح من
الصعب الحكم على مصير هذا الفن فى مصر . غير أننا نشهد
بعد ما يقرب من أربعة عشر قرنا روايات كتبها الرومان بعد ازدهار
اللاتينية ورسوخها باعتبارها لغة الأدب المنشور فالروايات التى
وصلتنا من تلك الفترة (القرن الثانى للميلاد) وهى فى معظمها

رومانسات (أى روايات حب ومغامرة) تدل على استمرار للشكل
الفنى ولو بلغة مختلفة فى حوض البحر الأبيض المتوسط . وكان
الى جانب هذه الرومانسات روايات دعائية أو روايات حب رعوى
تفتقر الى الخصائص المعروفة للرواية الحديثة وتقترب من الشعر
فى مواضع كثيرة ، ويذهب بعض المؤرخين الى أن فترة الجاهلية
(القرون السابقة لتزول الاسلام - قل من القرن الثالث حتى
السادس الميلادى) ثم العصور الوسطى ، لم تشهد من الفن الروائى
الا صورته المبسطة أى صورة الحكاية ، وكانت الغلبة فيها للسرد
والحادثة الغريبة . ولكنه فى نهاية الألف الأول للميلاد شهدت
اليابان صورة بدائية من الفن الروائى تعتمد أيضا على الحكاية
وهى مجهولة المؤلف ثم تطورت صور الفن الروائى فى اليابان حتى
اتخذت صورة الرواية الحديثة بأحداثها وشخصياتها فى
القرن الثالث عشر . أما ألف ليلة وليلة العربية فكانت على الأرجح
قد دأبت فى العالم العربى منذ القرن العاشر الميلادى - كما سبق
أن ذكرنا - ولكنها لم تجمع وتتخذ شكلها الحالى باعتبارها مجموعة
من الحكايات (وقد تطورت « الحكاية » الى « الرواية » لا الى
« القصة القصيرة ») الا فى القرن الرابع عشر فى أقرب تقدير أى
ربما ظل المؤلف الشعبى يزيد فيها وينقح حتى اكتملت صورتها
فى القرن السادس عشر . ويجمع الدارسون على أن هذا المؤلف
المجهول كان مصرية (استنادا الى اللغة ومواقع الأحداث وما الى
ذلك) ومن ثم ترجمت وانتشرت فى أوروبا . ولكن هذه البذور
الأولى لفن الرواية لم تكن مقصورة على مصر ، اذ مع بداية عصر
النهضة انتشرت « الحكاية » وذاعت فى جنوب أوروبا وأيضا فى
حوض البحر المتوسط ثم انتقلت شمالا فلدينا قصص ديكاميون
للكاتب الايطالى بوكاتشو فى القرن الرابع عشر ورواية دون كيشوته
(أو دون كيشوت) للكاتب الأسباني سيرفانتيس فى مطلع القرن

السابع عشر ، ثم بدايات الرواية الانجليزية فى بريطانيا فى القرن الثامن عشر مع نشر رواية : التخفى أو التوفيق بين الحب والواجب للكاتب وليام كونجرىف وتعود أهميتها الى المقدمة التى أرفقها بالنص وحاول فيها التفريق بين الرومانسية والرواية - والملاحظ ان اللفظ المستخدم فى اللغات الأوروبية يدل على الرواية وهو (رومان) مشتق من رومانس - ويحتفل النقاد بهذه التفرقة لأنها تحدد لأول مرة فى تاريخ الأدب الاوربى الملامح التى سادت فيما بعد للرواية وهى ابتعادها عن حياة الملوك والأمراء وعن تصوير مفارقات القدر ومآسيه والخوارق والأبطال والبطلات وما الى ذلك وتركيزها على الحياة العادية أى على الانسان العادى وعالم الواقع . ولا داعى للخوض فى نشأة الرواية الانجليزية وتطورها فى العربية كتب تتناول وتفيد من يريد الاستزادة وان لم يكن متخصصا ، كما لن نتعرض لنشأة الرواية العربية ابتداء من رواية زينب للدكتور محمد حسين هيكل وانتهاء بجيل ما بعد نجيب محفوظ فهناك أيضا كتب متخصصة تفى الموضوع حقه . ولكننا فى الصفحات الباقية سوف نلقى الضوء على أهم تطور شهدته الرواية الحديثة فى العالم منذ ازدهارها الذى لم يسبق له مثيل فى القرن التاسع عشر وحتى الآن - الا وهو تطور مفهوم الشخصية على ضوء علم النفس (أو على الأصح بدايات علم النفس الحديث) فى أوائل هذا القرن .

(٤)

ان أهم ما تتميز به الرواية ليس فقط عن القصة القصيرة بل أيضا عن سائر الأنواع الأدبية على الإطلاق هو الحرية التى يتمتع بها الكاتب فى وصف الشخصية من الخارج ومن الداخل وتحايل

مظاهر سلوكها وحديثها في الأماكن والأوقات التي يختارها ،
وعلاقتها مع الشخصيات الأخرى وهلم جرا دون أن تحده حدود
الطول أو اللحظة الواحدة (مثل القصة القصيرة) أو حدود وجهات
النظر مثل المسرح – فالكاتب المسرحي مقيد بما يمكن للشخصية أن
تقوله عن نفسها أو بما يمكن للشخصيات الأخرى أن تقوله عن تلك
الشخصية أى أنه لا يستطيع أن يتحدث إلينا مباشرة وإذا استطاع
ذلك أما بالحديث من خلال شخصية تمثل وجهة نظره أو بالحديث
عن طريق الرواي فلن يستطيع أن يسهب ويطيل لأنه أيضا محكوم
بالوقت الذي يستغرقه تمثيل المسرحية على المسرح .

وهذه الحرية الظاهرة هي مشكلة المشاكل – نقول الظاهرة
وان كان الأخرى بنا أن نقول « الظاهرية » لأنها حرية خادعة .
فالكاتب الحديث لا يتمتع إلا بقدر يسير من الحرية فهو في أحيان
كثيرة لا يستطيع إيقاف الأحداث ليصف لنا الشخصية وصفا مسهبا
على مدى صفحات وصفحات – مهما كان الوصف ممتعا وأقصى
ما يستطيعه هو تقديم الملامح الأساسية للشخصية كما تراها
(أو كما يراها شخصية أخرى إذا كان يراوح بين وجهات النظر
في السرد) وذلك أما أثناء الحدث (أى الفعل) أو قبله أو بعده ،
بل أنه أحيانا ما يستغنى عن الوصف المباشر تماما ويركز على الحدث
أو الحادثة سواء على المستوى المادى أو النفسى لإبراز دوافع
الشخصية أو ردود أفعالها بحيث نستطيع أن ندرك منها طبيعة
الشخصية . وهذا يعنى أن على الكاتب الحديث أن يضع ميزانا
دقيقا بين ما يمكن أن يتقبله القارئ من الوصف المباشر طال
أم قصر وبين ما يمكن أن يدركه بطريق غير مباشر من خلال الحادثة .
ونحن نذكر قول هنرى جيمس – الكاتب الروائى الأمريكى الكبير
« إن الشخصية هي التي تحدد نوع الحادثة والحادثة هي التي
توضح لنا طبيعة الشخصية » – وعلى أية حال فكما ذكر غيره من

الكتاب نرى ان الحادثة لا تنفصل عن الشخصية مثلما لا تنفصل الشخصية عن الحادثة اذ قد تكون الحادثة حدثا نفسيا خالصا لا يخرج عن نطاق النية والسريرة ويظل كامنا لا يدري به الا الله وصاحبه (بل ربما لم يدركه صاحبه كل الادراك !) .

ومنذ أن «بلغت الرواية من الرشيد» - كما قال أحد النقاد - عندما نشر دانييل ديفو روايته المعروفة روبنسون كروزو (في مطلع القرن ١٨) واهتمام الكتاب بالشخصية يتزايد . والنظرة السريعة الى الروايات الأولى في الأدب الأوربي سوف تكشف لنا مدى اهتمام الروائيين بالشخصية المحورية ، فاذا وصلنا الى القرن التاسع عشر وجدنا انكتاب يهتمون ليس فقط بالشخصية المحورية بل باخراج أعداد هائلة من الشخصيات التي لا تمنحى صورها من الذاكرة . يمكننا أن نتخطى كتاب العقود الأولى من القرن ١٩ وأهمهم السير والترسكوت وجين أوستن حتى نصل الى كتاب العصر الفكتورى فى أواسط القرن (نسبة الى الملكة فكتوريا) مثل أنطونى ترولوب والأخوات الثلاث آن واميلي وشارلوت برونتى (وأشهر رواية للأولى هى أجنيس جراى والثانية هى مرتفعات وذرنبج والثالثة جين اير) وثاكرى وجورج اليوت ومسز جاسكل ثم تشارلز ديكنز عملاق الرواية فى ذلك العصر وصاحب التأثير الأكبر على الرواية العربية حتى نجيب محفوظ .

قلنا ان الشخصيات التي تزخر بها روايات العصر الفكتورى شخصيات يصعب نسيانها ، فهى شخصيات حية يصعب عليك أن تصدق انها من نسج الخيال وحديثها ممتع بل أن وجودها نفسه ممتع . وقد اهتم هؤلاء الكتاب بشخصياتهم فخصصوا لها الصفحات مهما كانت الشخصية «ثانوية» بالمعنى الفنى أى لا تتصل بصاحب

الحدث الرئيسي . خذ مثلا من رواية أوليفر تويست (من تأليف تشارلز ديكنز) وهي السيدة كورني وهي الارملة التي تشرف على الملجأ الذي يحل به أوليفر الصغير . انها ليست شخصية هامة في ذاتها وعلاقتها بالمستر بميل علاقة « ثانوية » اذا وضعت في سياق الحدث الرئيسي أو الأحداث الرئيسية . ولكن ديكنز يفرد لها صفحتين من الوصف التفصيلي بحيث نتصورها في غرفتها ونعرف مشاعرها ازاء زوجها الراحل وآمالها في زوج المستقبل ! كما نراها وهي تعد الشاي وما الى ذلك . وكما نجح ديكنز نجح ترولوب وغيره حتى لقد اسمى أحد النقاد رواياتهم « المعارض الممتعة للشخصيات المتنوعة ! » .

ولكن كيف نجح الفكتوريون فنيا في ابداع هذه الشخصيات التي لا تنسى ؟ يذهب بعض النقاد في تحليلهم - محقن - الى أن الكاتب الروائي في العصر الفكتوري يعتمد الى انتقاء السمات المميزة لكل شخصية ويتكى عليها وحدها ولو ضحى في سبيل ذلك بسائر الصفات البشرية لها . فنجد لكل شخصية خصيصتين أو ثلاثا تعرف بهما أو بها ولا يزيد الكاتب عنهما . أي أنه يحاول اخراج صورة متبلورة واضحة كل الوضوح ترسخ في الذاكرة ، فاذا أحس في الشخصية تناقضا أو تغيرا يمكن أن يؤثر في هذا الوضوح أبعداه على الفور حتى لا تهتز الصورة . فالمستر ميكوبر في رواية دافيد كوبرفيلد دائما متفائل ، وأحيانا تنزع الشخصية الى ترديد عبارة تلتصق بها وتصبح علامة عليها - ليس فقط مدخلا لسلوكها بل أيضا لمنطقها واحساسها اذ دائما ما تقول زوجة ميكوبر « اننى لم ولن أهجر مستر ميكوبر » - ولا تكاد في سائر حديثها في نفس الرواية تخرج عن هذا المعنى - مما جعل أحد النقاد يسميها « الدمية الناطقة » .

وقد قرأت رأيا حديثا مفاده أن شخصيات العصر الفكتورى أقرب ما تكون الى « الطباع » (أو « الأخلاط ») التى صورتها مسرحيات العصر الاليزابيثى . اذ يمثل كل منها جانبا من جوانب الطبيعة البشرية دون أن يمثل أى منها جميع الجوانب . بل ان ناقدًا سليط اللسان شبه تلك الشخصيات بالكاريكاتير - أى بالصور الهيكلية التى تبالغ فى جانب من الجوانب لابرازه وتهمل الجوانب الأخرى .

و ثم سبب آخر هو أن شخصيات الرواية فى القرن التاسع عشر - بصفة عامة ومع استثناءات هامة - لا تتطور ، بمعنى أن الشخصية التى تطالعنا فى بداية الرواية هى نفسها التى تطالعنا (مع تعديلات لا تكاد تذكر) فى آخرها . أى أنها تتميز بالثبات ولو أنها تغيرت لما أصبحت تتمتع بالحيوية والوضوح اللذين تتمتع بهما ولما استطعنا أن نذكرها بمثل هذا الوضوح . ولهذا وصفها أحد النقاد بأنها شخصيات ساكنة (ستاتيكية) أى غير متحركة - (ديناميكية) .

ولكن هذه الأسباب التى تفسر لنا حيوية شخصيات الرواية آنذاك لا تعنى الخط من قدر الروايات أو مؤلفيها . ولكنها توضح فحسب ماذا كان الفكتوريون يرمون اليه ومن ثم توضح وضع المحدثين . اننا لا نرى مثل هذا الحشد الحاشد من الشخصيات التى يصعب نسيانها فى روايات المحدثين - فى روايات فيرجينيا وولف وجيمس جويس والدوس هكسلى ود . ه . لورنس - ليس لأنهم لم يعودوا يهتمون بالشخصية بل على العكس لأن اهتمامهم بشخصية الانسان الفرد تزايد الى حد لم يسبق له مثيل ! انهم لا يهدفون الى تقديم « معارض ممتعة للشخصيات المنوعة » ولكنهم يريدون أن يعرفوا بدقة كل ما يدور فى نفس الانسان الفرد .

فكأنما انصب اهتمامهم على البحث النفسى . والرواى الحديث
يكتشف أثناء بحثه أن الانسان ليس كائنا بسيطا وأنه أكثر تعقيدا
مما تصوره الرواية الفكتورية . فالشخصيات الفكتورية يسهل
تصنيفها لأن الكاتب يرجع كفة عناصر الخير أو عناصر الشر اما
بالتدرج أو منذ البداية بحيث لا يساور القارىء أى شك فى
« لون » أو طبيعة الشخصية التى يقدمها، أما فى الرواية الحديثة
فالكاتب يجعلنا نحس أن ترجيح احدى الكفتين ليس دائما بالأمر
اليسير . وإذا صدق علم النفس الحديث فإن النفس البشرية لا تتكون
من عناصر « كمية » يمكن تسميتها بالخصائص أو الصفات .
فالانسان الذى يصوره الكاتب الحديث أقرب الى النهر الجارى
المتغير منه الى مجموعة صفات ثابتة إذ ان النهر النفسى يتدفق حثيثا
آنا ويبطئ آنا آخر ، ويكثر الطمى فيه حيناً ، وتصفو مياهه حيناً
آخر ، وهكذا يظهر لنا فى صور متفاوتة بين الحين والحين . انه
قادر على التضحية والفداء فى لحظة ما . فكأنما هو بطل أسطورى -
مثلى ينزع فى لحظة أخرى الى الجبن والتردد وما ينطبق على
الأفراد ينطبق على العلاقات بينهم : فالرجل فى الرواية الفكتورية
حينما يبدأ علاقة مع فتاة ما يكون عادة واحداً من اثنين لا ثالث
لهما فهو اما صادق فى عاطفته شريف المقصد أو هو كاذب مخادع
ينشد المتعة وتزجية الوقت فحسب . ولكن الكاتب الحديث يقول
لنا ان كل علاقة تتضمن « الذهب والطين » ، وتضىء بنور الحضارة
مثلى يحكمها قانون الغاب » - أى أن التفرقة بين الموقفين المفترضين
لم تعد واضحة لأن لونا ثالثا بل عدة ألوان بدأت تظهر الى جانب
الأبيض والأسود .

وهكذا فإذا كان الكاتب يريد تجسيد شتى الحالات النفسية
والانفعالات المتناقضة التى يتكون منها الفرد خاصة فى علاقاته مع
أفراد يتسمون بنفس التكوين فانه لن يستطيع اخراج قصة ميسرة

تلعب فيها الشخصيات الواضحة أدوارها المرسومة لها بدقة والتي تمثل طبائعها وخصائصها المعروفة سلفا بحيث تكون متوقعة محددة من البداية الى النهاية . « فالحكاية » - أى ما نسميه بالعامية « الحدوته » - لن تكون ذات أهمية كبرى ولن تلتصق بشخصياتها بالذاكرة فلا تنمحي - اذ أن الفرد العادى - كما يقول أحد النقاد - ليس « شخصية لا تنسى » ، والكاتب يضحي بالصفة الأخيرة فى محاولته الوصول الى الحقيقة . أضف الى هذا أن القارئ نفسه لم يعد يكثر كثيرا للوضوح فى التقسيمات البشرية ولم يعد يعتقد أن تسجيل ما يفعله الناس هو أهم ما يستطيع الروائى أن يقدمه . انه يريد « الحياة » كما هى دون تنميق أو تزويق ، ودون أن يقدم لنا الكاتب أحكامه على الشخصيات : انه يريد الشخصيات بكل ما فيها ويطلب من الكاتب عدم التدخل - أى عدم تقسيمها الى معسكرى الخير والشر مقدما ! وهكذا بدأ ما يسمى بالتيار النفسى فى الأدب واتخذ صور التجارب المختلفة وكانت أولها تجربة الرواية البيوغرافية أى التى تختص بسيرة حياة فرد ما كأنما تترجم له .

(٥)

وأول ما تخلص منه الكاتب الحديث فى هذه الرواية الجديدة هو « الحكبة » . ولقد حان الوقت لتساءل عن معنى ما أسميناه بالحكمة . قلنا فى تحليلنا لحدى القصص القصيرة ان الحكبة فى أبسط صورها هى الحتمية التى تربط بين الأحداث والمحافظة على التشويق فى الوقت نفسه . وهذا صحيح وينطبق على شتى أنواع الفنون الأدبية التى تشتمل على أحداث سواء كانت قصصية أم درامية . ولكن الصورة المبسطة تخفى وراءها بعض الملامح التى لا بد من الاحاطة بها اذ أن معنى الكلمة فى اللغات الأجنبية يعنى « التخطيط » أو « الخطة » - وهذا هو المعنى الأعم والأشمل

والواضح اذن انك اذا اردت ان تخطط لقصتك أو لأى شىء فعليك أن تكون على علم مسبق وواضح بكل ما فيها من شخوص وأمكنة وأزمنة الخ بحيث تستطيع أن ترسم خطة قائمة على معلومات كمية محددة . وأول ما عليك أن تفعله اذن هو أن تقول مقدما ان لدى عددا من الشخصيات هم فلان وفلان أما الاول فطموح ودوافعه هى كذا وكذا وأما الثانى فقنوع ودوافعه كذا وكذا وتفعل نفس الشىء ازاء الثالث والرابع والخامس ! ولذلك فالكاتب التقليدى الذى يجهز حبكة مقدما يحافظ على طبائع هذه الشخصيات ولا يسمح لأى منها أن يتصرف « خارج حدود طبيعته » (والتعبير الانجليزى هو ان فلانا يتصرف اما طبقا لطبيعة شخصيته أو ضدها) ، وهكذا تكون الأفعال الارادية فى الرواية - والتي تؤدى بالضرورة الى نتائج « طبيعية » تتفق مع معطيات الشخصية أفعالا متوقعة و « مفهومة » ، وكذلك يكون التفاعل بين الشخصيات متمشيا مع هذه الخصائص المسبقة . وكذلك أيضا يلجأ الكاتب ابقاء على عنصر التشويق واحياء لرغبة القارئ فى الاستمرار فى القراءة ، الى اخفاء بعض المعلومات عنه أو عن بعض الشخصيات - وقد تتضمن هذه المعلومات حقائق « أساسية » عن الشخصية يخفيها الكاتب متعمدا حتى يبقى على خيط من الغموض يشد القارئ اليه . وقد يسمح لشخصية أخرى أن تحيط بهذه « الحقائق » وتتصرف على هديها فيبدو سلوكها غريبا وغير مفهوم - ولكن الكاتب فى النهاية يفصح عنها ويميط اللثام عما اختفى فتتضح الصورة ونصل الى لحظة الكشف حيث نرى معنى كل شىء - وترى كل شخصية وقد سارت وفق نهجها المرسوم سلفا - فنصل الى ما يسمى بالحل (أو الكشف) - وما الحل بالنسبة للحبكة أو العقدة الا لحظة تبين أن كل شىء فى موضعه وأن ما كان يبدو غريبا ومتناقضا ليس فى الحقيقة كذلك وانما نحن ظنناه كذلك لأننا لم نكن نحيط بالحقائق جميعا .

ولهذا فعندما قلنا ان الكاتب الحديث قد تخلص من الحبكة كنا نعني أنه تخلص من بناء « الخطة » على أسس معلومة سلفا . فالرواية البيوغرافية التي تروى حياة فرد ما تقدمه لنا في صورة متتابعة من المهد الى اللحد . فهو رضيع يتحدى المربية ويحب أمه ويكره أباه ، ويذهب الى المدرسة ثم الى الجامعة ويهفو قلبه الى فتاة ما ويتزوج ويطلق ويتزوج مرة أخرى ويفشل في العمل أو ينجح ثم يموت !

فهذه الرواية التي استهلكت التجارب النفسية توحى بأن ما يحدث في الحياة يمكن أن يحدث - بل لابد أن يحدث في الأدب ! وشئى الانطباعات والأحداث التي تتضمنها الرواية لن ينتظمها خيط الحبكة بالمعنى المفهوم فالشخصية تتطور وتتغير ويصعب التنبؤ بما سوف تفعله . وقد ازدهرت هذه الرواية في السنوات السابقة مباشرة للحرب العالمية الأولى - وأهم كتابها هم ج . د . بريسفورد (الذي كتب ثلاثيته الشهيرة جاكوب سطل) وكومتون ماكنزى (الذي كتب شارع الشر) وهيواالبول (الذي كتب رواية الاصطبار) . وفي الأدب العربي أقرب ما يرد الى ذاكرتى هو رواية من أجسل ولدى للمرحوم محمد عبد الحليم عبد الله .

واذا تأملنا هذه الرواية الأخيرة قليلا وجدنا ما أسميناه بغياب العقدة أو الحبكة فالكاتب يتبع خطى بطله من البداية الى النهاية ويلقى في طريقه بالشخصيات التي ما نكاد نذكر لها أية ملامح في سبيل تصوير شئ واحد ألا وهو ما يسمى في علم النفس بعقدة أوديب أى تعلق الابن بوالدته تعلقا مرضيا (أى غير صحي) فالكاتب يضع البطل في مواقف متعاقبة ولكنها لا تخضع لقانون العلة والمعلول الذي أشرنا اليه فهي تتوالى بحكم تقدم البطل في السن لا بحكم ارادته . ولهذا نجد أن هذه الرواية لا تحتفل برسم الشخصيات والكاتب يمر بها مر الكرام لأن همه هو متابعة الرحلة النفسية للبطل وليس تصوير البشر من حوله .

وثانى التجارب بعد الرواية البيوغرافية هي محاولة تسجيل كل شى أو محاولة رصد الحياة بشتى تفاصيلها دون اغفال أى شىء بدلا من تطبيق مبدأ الانتقاء الذى عمل به الفكتوريون . ولهذا وجد الكتاب فى أوربا منذ سنوات الحرب الأولى (وحتى اندلاع الحرب العالمية الثانية) أن رواية واحدة لا تكفى لرصد حياة شخص فافرد بعضهم لها عدة روايات (ونذكر الكاتبة دوروثى ريتشاردسون على سبيل المثال التى أخذت على مدى سنوات طويلة فى نشر سلسلة روايات باسم الرحلة ترصد فيها حياة بطلتها التى أسمتها ميريام هندرسون - وفى الرواية التاسعة لم تكن هذه البطلة قد تخطت مرحلة النضج ، وفى الرواية الحادية عشرة (١٩٣٥) كانت ماتزال على أبواب الكهولة ولم تصل الى النهاية الا فى الرواية الثانية عشرة (١٩٣٨) . وقد دافعت فيرجينيا وولف عن هذا المنهج دفاعا مجيدا - ونقتبس من أحد كتبها عبارة تحدد فيها الخصائص المميزة لكاتب مثل جيمس جويس فهى تقول انه يحاول الاقتراب كل الاقتراب من الحياة وذلك بتسجيل « الذرات وهى تتساقط فى ذهنه بالترتيب الذى تتساقط به أى برصد النمط الذى تنتظم به فى الشعور المشاهد والأحداث مهما بدت فى ظاهرها مشتتة وغير متجانسة » .

والحق أن جيمس جويس يفعل ذلك فى رواياته - وأقرب الأمثلة الى القارئ العربى هى رواية يولييسيس (ويشعار اليها أيضا باسم وليس و عولس) ورواية صورة الفنان فى شبابه (وهما مترجمتان ومنشورتان) . وفى الرواية الأخيرة نرى مشهدا يصور لنا هذا المنهج بوضوح : انه يقدم لنا مجموعة من التلاميذ يناقشون موضوعات متنوعة وأثناء ذلك يصف جويس ما يفعله كرائلى

وهو أحدهم حين يأكل التين ويستخرج بذوره المحشورة بين أسنانه وينظر اليها والحقيقة أن عملية أكل التين ومضغه واستخراج البذور تسير جنباً الى جنب مع المناقشات التي تعلو في مستواها فتصل الى الدين أو تنحط فتتناول الخمر والنساء : والكاتب يرمى هنا الى تصوير التجربة الانسانية تصويراً شاملاً أى تقديمها بكل ما تحفل به من ثراء فى التفاصيل المادية والنفسية وكذلك حين ينتقل جويس لكتابة يولييسيس فهو يحشد فى الرواية تفاصيل لا يبدو أن القارئ يهتم بها أولاً لأننا نفعلاً بطريقة تلقائية وثانياً لأنها لا تختلف من فرد الى فرد ولا يمكنها من ثم أن تصبح علماً على فرد دون آخر (أى شخصية دون أخرى) - خذ هذا المثل البسيط:

« كان الماء قد بدأ فى الغليان : ريشة من البخار صاعدة من فم الاناء على النار . أمسك بالبراد الفخار ووضع فيه بعض الماء المغلى لينظفه ويدفئه ثم رمى الماء فى الحوض . ووضع أربع ملاعق من الشاي وأمال الاناء حتى يصب الماء المغلى . ثم تركه جانباً حتى « يخرط » وأزال الاناء من على النار وضرب بالطاسة الجمر المتقد ثم وضع فيها قطعة من الزبد وأخذ ينظر اليها وهى تنزلق فيه وتنصهر » .

وقد اختلف النقاد فى مزايا هذا المنهج وظهر له انصار وأعداء وان كانت الغلبة فى سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية للانصار . ولذلك فلا بأس من تقديم نبذة مقضبة من كتابات أحد الأعداء قبل أن نرد عليها : يقول جيرالد جولد فى كتابه الرواية الانجليزية :

ان المستر جويس يجهد نفسه أيما اجهاد ولكنه مازال أبعد ما يكون عن تسجيل كل شئ . لقد بلغنى أن روايته يولييسيس تهدف الى تقديم الأفكار والمشاعر والأفعال التى يقوم بها فرد واحد

فى يوم واحد - ومع ذلك فهناك استطرادات توسع من النطاق
الزمنى للرواية دون جدال . ولكن حتى لو بلغت من الضخامة
حجم أربعة وعشرين دليل تليفونات فلن تستطيع تسجيل جميع
الافعال والافكار المشاعر التى تشغل حيزا من الزمن لايزيد على
ساعة واحدة وليس أربعة وعشرين . ان دليل التليفونات يعتمد
على مبدأ الانتقاء الصارم والضغط الشديد وهو لذلك يعتبر عملا
فنيا اذ قورن بسلة المهمات . ورواية يولييسيس هى سلة مهمات
(ص ٢٠ - ٢١) .

وفد تعمدت أن أورد هذه الفقرة المثيرة لأبرز مدى الجدة التى
اتسم بها عمل الكتاب الجدد فى فترة ما بين الحربين . والحقيقة
أن جولد ظالم ومتعنت فالهدف الذى وضعه جويس لنفسه يتضمن
الى جانب « تسجيل كل شئ » رصد الحياة النفسية الخصبة بكل
دقائقها وتفاصيلها وهى الحياة التى يستعصى تصويرها على
الروائيين المولعين بالترتيب والتبويب والتصنيف ثم بالتصحيح
والتنقيح والتحقيق والتنميق والتشذيب والتهذيب ! وفيرجينيا
وولف هى المدافع الأول عن هذا المذهب وملهمة النقاد الذين
أيدوه . فهى تنتقد أرنولد بنيت بسبب نزعتة الفكتورية (فهو
الاستثناء الواضح من بين كتاب القرن العشرين) وفى مقال آخر
عن تعقيد النفس البشرية الذى تراه فى كتابات الكاتب الفرنسى
« مونتين » تدعونا الى أن « نفحص قليلا ذهن الانسان العادى فى
أى يوم عادى » قائلة :

« ان الذهن يستقبل آلاف الانطباعات - منها التافه ومنها
الخيالى ومنها سريع الزوال ومنها ما ينطبع على الذهن بحدة الفولاذ
وتنهال الانطباعات من كل حذب وصبوب ، منهمرة كأنها أمطار
متواصلة من ذرات لا تعد ولا تحصى وفى انهيارها تتخذ اشكالا

هى جوهر حياتنا فى أى يوم عادى - الاثنين أو الثلاثاء . ولكنها تتفاوت فى دلالتها وأهميتها ، فتتحول الدلالة من لحظة الى لحظة ومن مكان الى مكان . وتختتم مقالها قائلة ان على الروائى أن « يصور روح الحياة الطليقة المجهولة والمتفاوتة فى الشكل والاتجاه - مهما بلغت درجة تعقيدها وانحرافها » . ومن هنا كان الاتكاء على الحياة النفسية ومحاولة الكتاب الوصول الى دقائقها وتفاصيلها مهما بلغت درجة غرابتها . ولكن القصة لم تنته هنا والخطوة التالية فى تطورها ذات أهمية كبرى .

(٧)

أما الخطوة التالية فتتمثل فى اعتقاد الروائيين باستحالة الوصول الى الحقيقة أو الحقائق الخاصة بالنفس البشرية عن طريق تتبع حياة الفرد ولا بدراسة أفكاره وتطورها ولا برصد حالته النفسية ولكن بإدراك عدد من اللحظات النفسية ذات الدلالة الخاصة وذلك تأثرا بما شاع عن علم النفس آنذاك وهو اكتشافه أن الفرد ليس شخصية واحدة بل عدد من الشخصيات . وينبغى أن نستدرك بسرعة فنقول ان علم النفس الحديث لا ينكر وجود الشخصية - كل ما هنالك أن بعض المدارس النفسية التى شاعت فى تلك الآونة (مثل مدرسة السلوكيين) تقول ان مفهوم الشخصية مجرد افتراض ورثناه عن الأسلاف فى العصور الوسطى ولا يمكن اثباته فى ذاته . وتفصيل ذلك ان فكرة وجود الشخصية تحتتم افتراض وجود كيان آخر داخل الانسان وهو الوعى أو الشعور الذى يعبره تيار الحالات النفسية والرغبات والأهواء وما الى ذلك وهذا الوعى كيان دائم ومستمر يتلون بلون ما يمر به ويتغير باستمرار ولكنه يظل على الدوام كائنا منفصلا ومستمرا اذ يصمد لكل التغيرات التى تحدث له أو تحدث فيه - ومن ثم فان هذا الوعى

أو الشعور يمثل الخيط الأساسي لشخصية الفرد فكأنما هو نهر لا يتغير اسمه مهما أسرع أو أبطأ ، ومهما علمت شطآنه أو انخفضت ومهما تسرب مأؤه وانداح في القيعان المجاورة لمجرأه ! أو كأنه خيط المسبحة الذي ينتظم حباتها أو خيط القلادة الذي ينتظم ألوانا من الدر تمثل الحالات النفسية المختلفة . فالوعي هو الخيط الذي لا بد من افتراض وجوده وهو أساسي وجوهري - لأنه يربط الحالات النفسية المنفصلة جميعا لينشئ وحدة متكاملة هي التي نسميها « الأنا » أو الشخصية . وهذا هو ما تنكره بعض المدارس النفسية الحديثة .

ولا بد من استدراك آخر . ان السلوكيين (وما أشبه ما يقولونه بما قاله دافيد هيوم في القرن الثامن عشر !) لا ينكرون أن المرء يعي أو يشعر بأفكاره ورغباته وما إلى ذلك ، ولكن ينكرون وجود كائن منفصل مستقل اسمه الوعي أو الشعور - كأنما هو خزان نسبح فيه . (مثل الأسماك) الأحداث والحالات النفسية ، والرغبات الخ بحيث يظل قائما حتى لو هجرته هذه الأسماك . وهكذا ، فإذا افترضنا عدم الفصل بين المشاعر والشعور أو بين الأشياء التي نعيها والوعي نفسه كانت النتيجة أننا سنواجه سلسلة من الحالات النفسية بدلا من الكيان الدائم المستمر الذي اسمه الوعي . وثم اتجه لدى الكثيرين من الفلاسفة (وليس لدى السلوكيين فحسب) إلى انكار وجود « الأنا » المستمرة ، بل أن برتراند رسل يعرف الشخصية بأنها « سلسلة من الحالات النفسية التي اعتدنا تعريفها بأنها حالات شخص واحد إذا كان هناك شخص واحد يمكن أن تنتمي إليه هذه الحالات » . وقد قدم الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون تشبيها لهذه الحالات بالصورة الثابتة على الفيلم السينمائي التي تبدو لنا متحركة حين يدار الفيلم بسرعة .

هذا اذن هو جوهر ما أسميناه بالخطوة التالية بالنسبة لتطور الفن الروائي الحديث وهو بإيجاز اعتقاد الروائي انه اذا أراد أن يجسد فى القصة طبيعة الوجود « الواقعية » (وليس المفترضة) فان عليه أن يركز على اللحظات التى يبرز فيها هذا الوجود فى صورة احساس به أو وعى وادراك له . ولما كانت هذه اللحظات منفصلة فى الواقع (لأن الاتصال والاستمرار يفترض وجود الشخصية وهو ما ينكره الروائي) فان عليه أن يركز على كل منها دون أن يعتمد الى تزييف الواقع بالربط بينها فى نطاق ما يسمى بالشخصية . ولذلك يركز الروائي الحديث على اللحظة النفسية ويضع فيها كل ثقله اما عن طريق « تسجيل كل شئ » واما بتعميقها حتى يتأكد استقلالها وانفصالها . وقد أدت الخطوة التالية الى نشوء ثلاث اتجاهات حديثة فى رواية المشاهد غير المترابطة وتانيها الرواية التى تبدو فيها هذه المشاهد المستقلة (وهو التعبير المستعار من الدراما) فى صورة أحداث لا يربط بينها الا التقارب الزمنى أو المكانى . وثالثها هى الرواية التى تستخدم لغة غير مترابطة حتى تجسد انعدام الترابط بين المشاهد أو الأحداث . ولنقدم النموذج الذى يمثل النوع الأول من رواية غرفة جاكوب للكاتبة فيرجينيا وولف . فنحن نرى جاكوب وهو رضيع فى كورنويل ، ثم وهو صبى فى سكاربره ثم فى المدرسة ثم فى جامعة كيمبردج ، أو وهو فى قارب بجوار جزر سيلى وهلم جرا . فكل مشهد منفصل معزول عن الذى يليه ولا تقول لنا الكاتبة كم مر من الوقت بين هذا وذاك ، كما لا تقول لنا أين نحن . وأحيانا تكتشف بعد قراءة صفحتين أو ثلاثا أنك قد تركت البروفسور (هكستابل) يقرأ فى مكتبته وأصبحت فى مصحة المدرسة أو فى لندن أو فى جزر سيلى وهلم جرا . وأحيانا تطول المشاهد فتمعن فى الطول وأحيانا ماتقدمها الكاتبة فى سطور قليلة .

انظر الى هذا المشهد المتناهى فى القصر :

« اغرورقت عيناها بالدموع فتراقصت فى عينيها صـور
زهور » الداليا ، وتحولت الى موجات من اللون الأحمر ، كما
توهجت صورة البيت الزجاجى فى عينيها ، وبدا المطبخ وقد تـلـأـلـت
فيه نصال السكاكين . وكانت السيدة جارفيز زوجة القسيس
تقول فى نفسها - فى الكنيسة أثناء عزف الترانيم وقد انحنى
السيدة فلاندرز على رؤوس أبنائها الصغار - ان الزواج حصن
حصين وان الأرامل قد كتب عليهن التيه وحدهن فى الخلاء الفسيخ
والتقاط الأحجار وجمع أعواد القش الذهبية وحيدات دون معين
يحميهن - أواء للمسكينات . وكانت السيدة فلاندرز قد فقدت
زوجها منذ عامين .

ونادى آرشر « جاكوب ! جاكوب ! »

وكتبت السيدة فلاندرز على الظرف كلمة « سكاربره »
ووضعت تحتها خطا ثقيلًا فقد كانت هى مسقط رأسها ومركز
الكون ، .

أه انظر الى هذا المشهد :

وفى هذه اللحظة مزقت الهواء ولولة تتمايل وتتهدج وتقطر
حزنا . . كانت تفتقر الى قوة الافصاح عن نفسها ومع ذلك فقد
تناهت الى الاسماع ثم تراخت . وعندها فتحت الأبواب فتجا وثبدا
فى الشوارع الخلفية وتقدم من مصدر الصوت بعض العمال .
كانت فلورندا مريضة .

وكانت السيدة دورانت التى تعاني من أرقها المعتاد تقرأ
فخطت خطا بالقلم الرصاص فى الهامش بجانب بعض الأبيات فى
قصيدة « الجحيم » . وكانت كلارا نائمة وقد دفنت رأسها فى

الوسائد . وكان على منضدة غرفة النوم بعض الورود المشعة
وزوج من القفازات البيضاء الطويلة .

كانت فلورندا ترتدى فوق رأسها قبعة المهرج البيضاء
المخروطية الشكل . وكانت مريضة .

ان بعض ما يحدث فى كل مشهد لا علاقة له بالمشهد ولكنه
يحتل مكانه فيه لأن له وجودا زمنيا فيه أنه حدث فى تلك
اللحظة . فنداء آرشر على جاكوب لا علاقة له البتة بالمشهد الأول
ولكن النداء قد حدث فى ذلك الوقت وقبل ان تكتب السيدة
فلاندرز على الطرف « سكاربره » - ولذلك فقد وجد طريقه الى
المشهد . وكذلك مرض فلورندا . فهو لا علاقة له بالولولة - وهذا
ما يجعل قراءة الرواية الحديثة أمرا صعبا فالقارى، يفترض
علاقات أو يقيمها اذا لم يجدها - ولكن الكاتبة تتبع المنطق الذى
يقول « اليسست شريحة من الحياة ؟ والشريحة الزمنية التى أقدمها
تتضمن هذه الأحداث المنفصلة » .

ولنأخذ النموذج الذى يمثل النوع الثانى أى تقديم المشهد
باعتباره مجموعة متعاقبة من الأحداث - من نفس الرواية . هذا
مشهد فى مقهى :

« انفقت عشرة بنسات على الغداء .

وقالت السيدة التى ترتدى ثوبا مزركشا وتقف فى
الصندوق الزجاجى بالقرب من الباب « تصورى . لقد نسيت
مظلتها » - كان المقهى هو أحد مقاهى شركة « اكسبريس دبرى »
وأجابتها ميللى ادواردز (الجرسونة) « ربما استطعت اللحاق بها » .
وكان شعر ميللى فاتح اللون ومضفرا . وانطلقت تعدو خارجة
من الباب .

وبعد لحظة عادت وفى يدها المظلة الرخيصة التى نسيتهـا
فانى وقالت « لم أستطع اللحاق بها » ومدت يدها الى ضفائرها .
وغمضت الفتاة التى تتولى محاسبة الزبائن « يا لهذا الباب ! »
كانت يدها مغطاة حتى أطراف الأصابع بقفازات سوداء
أما أطراف أصابعها التى كانت تسحب فواتير الحساب فكانت
متورمة مثل النقانق .

• واحد فطيرة مع الخضار • فنجان قهوة كبير وقطائف دون
حشو • بيض على الخبز المحمر • فطيرتان بالفاكهة •

وهكذا كانت الأصوات الحادة للجرسونات تتردد فى
اقتضاب • وكان الرواد يسمعون ترديد « طلباتهم » بصوت عال
فيشيع الرضى فى نفوسهم ويتطلعون الى الطعام على الموائد المجاورة
فيحمر الأمل قلوبهم • وأخيرا وصل الطلب • ها هو البيض فوق
الخبز المحمر • لم تعد العيون تصول وتجول •

والقيت مكعبات رطبة من الفطائر فى أفواه مفتوحة مثل
الأكياس المثلثة • وكانت نلى جنكنسون - التى تعمل ناسخة
على الآلة الكاتبة - تقطع فطيرتها دون أى اهتمام وكانت تدير
رأسها لتنظر الى الباب كلما فتح • ماذا كانت تتوقع ان ترى ؟

وكان تاجر الفحم يقرأ صحيفة الديلى تلغراف دون توقف وقد
شرد ذهنه فبدلا من أن يعيد الفنجان الى الطبق وضعه على مفرش
المنضدة •

وانتهت السيدة بارسونز المناقشة قائلة « هل يمكن ان يكون
الانسان أشد وقاحة من هذا ؟ » نقضت بيدها ما علق بالفراء من
فتات الخبز • وصاحت الجرسونة :

« واحد لبن ساخن وفطيرة جبن • ابريق شاي • خبز وزبد »
وفتح الباب ثم اغلق » •

هذه الأشياء - كما نرى - تنم عن دقة ملاحظة ولماحية باهرة ولكنها غير مترابطة • انها تحدث في نفس المكان وفي نفس الوقت • ولكن - فيما عدا ذلك لا يوجد ما يربط بينها • والأهم من ذلك انها لا تمثل تيارا من الشعور يكشف لنا عما يدور أو ما أسمىناه بالحقائق أو الأحداث النفسية عند إحدى الشخصيات • ولكنه الولوج الشديد بتصوير الواقع باعتبار ان الواقع هو الحياة وان على الروائي ان ينقلها كما هي • وقد علق أحد النقاد أخيرا على هذا قائلا « ان على الروائي ان يقول لنا ما معناه - ان كان له معنى ! » •

(٨)

واما الاتجاه الثالث أى الى جعل اللغة تجسيدا حيا لانعدام الترابط في الحياة فقد كان له أثره الكبير على الأساليب الأدبية للرواية الحديثة • اذ ولد وترعرع ما يسمى بأسلوب « المانشات الصحفية » أى تكوين جمل قد تكون « غير مفيدة » من الناحية النحوية الصرفة بمعنى افتقارها الى بعض العناصر الأساسية مثل الأفعال أو الفواعل ولكنها توجز المعنى تماما كأنها « برقيات » تخشى اضاعة القروش في الكلمات المفهومة وقد ازدهر هذا الاتجاه في المسرح الحديث ازدهارا كبيرا وبخاصة على يد (هارولد بنتر) الذى اكتشف (ما ليس بجديد في الحقيقة) ان الناس لا تتحدث بعبارات تخضع لقواعد النحو وان معظمهم لا يكملون عباراتهم لأن معنساها عادة يتضح من الموقف (بما فى ذلك توقع السامعين ومعرفتهم) ولذلك فإن بنتر قد نقل الى مسرح الستينات ما فعله جيمس جويس وفرجينيا وولف ود • ه • لونس وجيرقزود شتاين فى رواية العشرينات والثلاثينات فالقاعدة المتبعة هنا وهناك

هو اننا نضع أفكارنا فى قوالب لغوية تضيقها قواعد النحو بغية
تيسير فهمها للآخرين وذلك يتضمن قدرا ما من التزييف .
أما الصديق فى تصوير الأفكار كما تسرد فى الواقع الى الذهن
فلا يقتضى ادخال النحو !

خذ نموذجا لهذا من رواية الجوع والحب من تأليف ليونيل
بريتون :

المساء . وقت الاثلاق . سرقة ورق التجليد وقطعة من الحيط
من مكان تغليف البضائع .

الصباح . وقت فتح الحانوت . فى دورة مياه عمومية مع
لفة مغلقة بورق التجليد .

أؤخذ العبارات الثلاث التالية التى ينتهى بها أحد الفصول
ويقف كل منها على سطر مستقل .

وقفت الحضارة

استمرت التجارة

عاد للحب سلطانه .

وينبغى أن نفرق هنا بين هذا الأسلوب الذى يعتمد اليه
الكاتب عمدا وبين ما نرى فى الرواية العربية من أساليب واهية
أو عبارات ممزقة بسبب الضعف اللغوى لكتابها . ولذلك فليحذر
المبتدئون من محاولة محاكاة مثل هذه الأساليب التى لا تأتى الا بعد
التمكن التام من اللغة التى يكتب بها الكاتب .

وقبل أن نختم حديثنا عن الشخصية أعتقد أنه من واجبنا
أن نشير إشارة عابرة الى اتجاهين صاحبيا هذا الاتكاء على تيسار

الشعور وتسجيل كل ما يدور في نفس الإنسان أولهما هو محاولة إخراج مكنونات اللاشعور (أو اللاوعي) وثانيهما هو ما يسمى بالحتمية الفيزيائية أى اعتبار الإنسان عبدا للظروف الخارجية واعتبار نفسه عبدا لجسده . أما الاتجاه الأول فيمثله د . هـ . لورنس ويبدى فيه تأثيره الواضح الصريح بالتحليل النفسى - وهو منهج من مناهج العلاج النفسى وضعه فرويد - وأما الثانى فيمثله ألدوس هكسلى ويبدى فيه تأثيره المباشر بمدرسة السيوكيين . وإلى جانب هذين التيارين ازدهرت تيارات أخرى من القارة الأوروبية . فمنذ أواخر القرن التاسع عشر والرواية فى ازدهار لم يسبق له مثيل . فتنشأ فى فرنسا ما يسمى بالمذهب الطبيعى وهو لا يختلف عن المذهب الواقعى إلا فى نوع التفاصيل التى يقدمها ونوع الشخصيات فهى تنتمى عادة الى ما يسمى « بالنصف الأسفل » من الطبيعة البشرية أى تصوير الانحطاط والهبوط ماديا ومعنويا والالتكأ على ملامح الفقر والمعاناة والمرض ومواطن القبح بدلا من مواطن الجمال ومن أشهر كتاب الرواية فى فرنسا فى تلك الآونة هم (جوستاف فلووير) (مؤلف مدام بوفارى) و (فكتور هوجو) (مؤلف البؤساء) و (أميل زولا) الذى ارتبط اسمه بنظرية الواقعية والطبيعة . و (جى دى موباسان) و (أناتول فرانس) . أما فى أمريكا فاهم من يذكرون من نفس الفترة هم (هيرمان ملفيل) (مؤلف موبى ديك) و (ناثانيل هوثورن) مؤلف (الحرف القرمزى) و (مارك توين) (مؤلف مغامرات هكلبرى فن) - أما فى الثلاثين عاما الأخيرة من القرن ١٩ فكان أهم كتاب الرواية فى أمريكا هو (هنرى جيمس) الذى قضى حياته متنقلا بين إنجلترا وأمريكا وأشهر أعماله هى « ميدان واشنطن » - « صورة سيدة » - « أهل بوسطن » - « أجنحة الحمامة » - و « السفراء » وقد نشرت الأخيرتان فى مطلع القرن العشرين .

وإذا كنا ركزنا على فيرجينيا وولف وجيمس جويس فلا يعني هذا على الإطلاق أن كتاب الرواية الآخرين أقل أهمية - كل ما هنالك هو أننا أردنا أن نركز على أهم ما تختلف فيه الرواية الحديثة عن الرواية التقليدية وقد وجدنا أن هذا الاختلاف يدور حول الشخصية وأنه وليد علم النفس الحديث . ولذلك فمن واجبنا أن نذكر كبار الكتاب الذين ذاعت رواياتهم في مستهل القرن وأهمهم (هـ . ج . ولز) و (أ . م . فورستر) و (جوزيف كونراد) . وربما يذكر القارئ العربي هذه الأسماء أما للروايات التي ترجمت لهم أو لما تحول منها إلى أفلام سينمائية وبخاصة روايات كونراد التالية : لورد جيم ، نوسترومو ، العميل السري ، تحت أنظار الغرب . وقد سبقنا الإشارة إلى (د . هـ . لورنس) - وهي إشارة لا توفيه حقه لأنه من كبار الكتاب - وعلى أية حال فلا بد من إضافة اسم (وندام لويس) - الرسام والكاتب الذي ظل يكتب منذ أوائل القرن وحتى عام ١٩٥٥ (حين صدر الجزءان الثاني والثالث من ثلاثيته الكبرى العصر الانساني) .

وهنا ينبغي أن نضيف كلمة إلى ما ذكرناه بخصوص تيار الشعور واللون الجديد من الشخصية في الرواية الحديثة . إن هذا التطور لم يكن ظاهرة مؤقتة انتهت بتوقف هؤلاء الكتاب عن الكتابة . وأذكر عبارة لأحد النقاد يقول فيها : « إن الرواية بعد جيمس جويس لم تعد ما كانت عليه قبله » فرغم كثرة الكتاب الذين بدأوا الكتابة قبل الحرب العالمية الثانية واستمروا حتى عهد قريب - وربما ذكر القارئ العربي منهم (ايفيلين وو) و (روبرت جريفز) و (جراهام جرين) الذي ترجمت له عدة روايات إلى العربية وقدمت رواياته في السينما - منل نهاية العلاقة ومندوبنا في هافانا والمهرجون و (آثر كوستلر) الذي انتحى

هذا العام و (هـ . أ . بيتس) مؤلف كتاب « القصة القصيرة الذى ذاع فى مصر فى الستينات . و (جورج أورويل) مؤلف مزرعة الحيوانات التى نشرت فى الصحف المصرية قبل صدورهما فى كتاب و (لورنس داريل) مؤلف رباعية الاسكندرية التى تحولت الى فيلم سينمائى و (وليام جولدنج) مؤلف بعل الذباب التى تحولت الى فيلم أيضا ، و (جون وين) و (كنجسلى آيمس) و (فلاديمير تابوكوف) مؤلف لوليتا (فيلم أيضا) ومن السيدات (أيريس ميردوك) و (ميوريل سبارك) و (ادنا أوبراين) و (مارجريت درابل) - أقول رغم كثرة الكتاب (وكم من اسم اغفلناه !) فان تأثير جويس واضح ومن يقرأ أحدث روايات (ادنا أوبراين) أو (مارجريت درابل) يحس على الفور أن الحكمة التقليدية قد ولت الى الأبد وأن الرواية لم تعد « معرضا ممتعا للشخصيات المتنوعة » . ولكن ما يصدق على الرواية الأوروبية لا يصدق بالضرورة على الرواية العربية أو الأمريكية أو غيرها (- ولو أننا حين ننظر للتطورات اللاحقة هنا وهناك سوف نلمح بالضرورة هذا التأثير) . فمثلا نجد أن أشهر كاتب للرواية الأمريكية فى القرن العشرين وهو (وليام فوكنر) يشبه (توماس هاردى) وهو من أعلام القرن ١٩ فى بريطانيا فى تحديد موضوعاته « مكانيا » أو اقليسيا . ورغم ما ترجم له الى العربية فشخصه وأحداثه تظل بعيدة عنا لالتصاقها الشديد بالبيئة الأمريكية - وحتى فى رواياته الحديثة نصيبا أى التى صدرت فى الخمسينات يصعب على القارئ أن يرصد منهج جويس ولكنه لا شك سوف يلمح الاتجاه نحو الدراسة النفسية التى تزيد من « حجم » الشخصية بادراج المتناقضات فيها كما سبق أن ذكرنا والقارئ العربى يعرف أيضا (ثورنتون وايلدر) و (جون شتاينبيك) و (وليام ساروبان) و (جون أوهارا) . وربما تعجب القارئ لعدم الإشارة الى مؤلف رواية مأساة أمريكية

وهو (ثيودور درايزر) وهى الرواية التى لخصت واقتبست بالعربية وتحولت الى فيلم سينمائى أو لعدم ذكر (سكوت فيتزجيرالد) مؤلف « الليل رقيق » (فيلم) و بالطبع (ارنست همنجواى) مؤلف العديد مما ترجم الى العربية وتحول الى فيلم سينمائى مثل وداعا للسلاح ولبن تلق الأجراس والعجوز والبحر والسبب واضح وهو أن رواياتهم لا تعين على توضيح ما نرمى اليه . الحق اننا لسنا بصدد تقديم أية قوائم للروايات أو الروائيين ولكننا نورد للقارئ العربى ما هو مألوف حتى يقرأه أو يقرأ عنه كما أننا قد أغفلنا عن عمد الحديث عن الرواية العربية - وهى فن جد حديث - اكتفاء بما كتبه المتخصصون عنها .

(٩)

لقد ارتبطت نشأة النشر بالكتابة وكان النشر هو الوسيلة المقابلة للنظم اذ استخدم الأخير فى الشعر واستخدم الاول فى الكتابة العلمية بمختلف أنواعها ولكن النشر الفنى قد وجد طريقه الى الأدب مع ذبوع الكتابة اذ أن الكتابة قد أفقدت النظم امتيازها السابق الا وهو قدرة الذاكرة على اختزانه بأقل جهد ، فلم يعد من الضرورى أن يكتب الانسان نظاما حتى يضمن له البقاء . ولكن الأسس الأولى التى بنى عليها الشعر (أقدم الأنواع الأدبية) كانت ما تزال قائمة - وأهمها أن اللغة هى فن القول . والقول يحتاج الى مخاطب . ومثلما نجد فى الشعر القديم ضمائر توحى بذلك نجد فى كل الشعر الذى وصلنا رنة حديث توحى أحيانا بالخطابة والخطابة فن أدبى لم نتعرض له لأنه اندثر مع اللغات القديمة وما بقى منه فى العربية - سواء من العصر الجاهلى أو من العصر الاسلامى (من أمية بن أبى الصلت وقس بن ساعدة الايادى الى على بن أبى طالب - كرم الله وجهه - والحجاج بن يوسف الثقفى) لا يكفى

لتخصيص باب مستقل له خاصة وأن الخطبة الحديثة التي يذيعها الراديو والتليفزيون لم يعد بها أى أثر من آثار ذلك الفن الجميل .
أقول ان المحادثة فى الشعر القديم توحى أحيانا بالخطابة وتوحى أحيانا أخرى بالتخاطب أى المخاطبة التى تتوقع استجابة هادئة لا انفعالا شديدا من جانب السامع أو السامعين .

وقد ارتبطت هذه الخاصية باللغة العربية ارتباطا وثيقا حتى الآن وما زالت الأذن العربية تطرب لوقع الكلمات التى توحى بالخطابة أى التى توحى بأنها تلقى فى محفل كما يزيد من طربها تقسيم الكلام وتوقع انفعال السامعين بكلمة ما - يصفقون عندها أو يبدون استحسانهم بطريقة ما - وذلك لطول ارتباط اللغة العربية بالرواة ، وطول اعتماد اللغة العربية على فن الالقاء . وقد استند أحد النقاد الى هذه الخصيصة فى تبيان سر غلبة فن الشعر فى الأدب العربى على سائر الفنون الأخرى - وذلك حتى عصر الشعر الحديث (أو الجديد أو المرسل) حتى بعد أن أسماه الدكتور محمد مندور بالشعر المهموس أى الذى يتخلى عن افتراض الالقاء فى محفل ويسر الشاعر به الى قارئة - فهو الشعر المقروء وابن الكلمة المطبوعة .

والحق أن دخول الطباعة الى مصر مع الحملة الفرنسية قد أثر على هذا التطور تأثيرا غير مباشر أو قل تأثيرا تدريجيا . فمع مطلع القرن العشرين بدأت الفنون الأدبية المنثورة تدخل الأدب العربى عن طريق الصحافة - فنشأت صور من المقالة الأدبية التى كانت تتراوح طولا بين الخاطرة (وهو المقال القصير الذى يعتمد على صورة أو فكرة مثل القصيدة الغنائية ويكتب نثرا) وبين المقال القصصى أو المقال التأملى الذى كان يحاكي كتاب المقالات الأدبية من رومانسيى القرن التاسع عشر فى أوروبا (وهو أيضا يقترب من

الشعر في أفكاره وصوره أو من القصة في جانبه السردي ولكنه مكتوب بالنثر) . وإلى جانب هذا أو من خلال هذا نشأت الرواية الطويلة التي لم تعد تفترض وجود محفل للقاء وبدأت بالتدرج تتخلص من رنة الخطابة .

ولكن ذلك لا يعنى أن الكاتب أو القارئ لم يعد يستجيب لسحر الكلمة العربية فلها طرب وصفة أحد الأقدمين بأنه السحر الحلال « الذى يسكر دون خمر » وإنما يعنى فحسب أنها لم تعد مقصورة على التحادث فالكاتب العربى يستخدمها اليوم فى السرد وفى الوصف وفى التحليل وفى الغوص فى أعماق النفس مما يستدعى القراءة المتأنية والتأمل وينفى الطرب المباشر لرنين كلمة أو لفظة ما مهما بلغت « حلاوة » وقعها ، إذ لم تعد للكلمة فى ذاتها « حلاوة » بل أصبحت حلاوتها نابعة من علاقتها بسائر الكلمات وأهم من هذا بالمعنى الذى توحى به ويبدو أن هذا التأثير « الايقاعى » أو « النغمى » قد انتقل الى الشعر وإن لم يقتصر عليه ، وأصبح قارئ الرواية لا يتوقعه إلا إذا كان الكاتب قد استهدفه ورمى إليه . فهناك من الروايات ما يقترب من منهج الشعر فى أحكام بناء العبارة وإبداع جرسها حتى لكأنك تسمع أنغام كتاب الرسائل القدماء وأرباب النثر الفنى الأوائل . ولكن تيار التطور قد جعل من هؤلاء قلة قليلة فأغلب الروائيين يستخدمون النثر مثلما يستخدمون لغة الكتابة العادية - بل لغة الصحافة نفسها - دون محاولة الصعود فى مراقى الشعر .

لقد تغيرت اللغة العربية المستخدمة في الرواية وتطورت
وكنّا قد ظننا أن الكاتب الكبير نجيب محفوظ قد وصل بها إلى آخر
المطاف ولكن الجيل الذي تلاه ما فتىء يدخل تجديدات وتعديلات
في أسلوب الكتابة يصعب الحكم عليها الآن - وإن كانت تمثل
تيارا عاما يبتعد بلغة الرواية عن لغة الشعر ولغة الرسائل جميعا .
ولابد أن نترك للمستقبل أية أحكام على مدى جدوى هذا التطور -
وحسبنا الآن أننا رصدناه .

رقم الإيداع ٩٧/٧٩٥٤
I. S. B. N 977-01-5305-2

■ د. محمد عنانى

الدكتور محمد عنانى هو أستاذ ورئيس قسم
الأدب الإنجليزى بجامعة القاهرة، وله ما يربو
على خمسين كتاباً ما بين مؤلف ومترجم، كما
حصل على العديد من شهادات التكريم أهمها
وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى، وهو
رئيس تحرير مجلة «المسرح» ومجلة «سطور»
ويشرف على تحرير سلسلة الأدب العربى
المترجمة إلى الإنجليزية.

مكتبة الأسرة



بسعر رمزى جنيه وربع
بمناسبة

مهرجان القراءة للجميع ١٩٩٧

مطابع

الهيئة المصرية العامة للكتاب

